REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

LE NUMÉRO : 5 F. / DÉCEMBRE 1973
N° 203

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outremer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 32,—	F. 40,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 43,—	F. 50,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi, l'abonnement est dû pour une nouvelle annee.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,80 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 5**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 7**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

29e Année — N° 203 DECEMBRE 1973

Sommaire

Pages :

En supplément : Carpeaux : buste de Gounod. (Cliché Bulloz.)

LE SEMAINIER DU MUSICIEN

Agenda-mémento de 168 pages, est une publication des **Horizons de France, 39, rue du Général-Foy, 75008 Paris,** téléphone : **522-76-34,** comprenant calendrier, carnet de rendez-vous horaire pour toute l'année, tous renseignements sur l'organisation de la musique en France, etc.

L'édition 1974 est à votre disposition au prix unitaire de **13 F.** Le commander à Horizons de France, **C.C.P. Paris 769-32** ou par chèque bancaire.

A l'intention des instituteurs et institutrices

ACTIVITÉ D'ÉVEIL ARTISTIQUE

par Madeleine MABILAT

Professeur d'Education Musicale à l'E.N.F. de Melun

A l'intention des Maîtres du CYCLE ELEMENTAIRE

La première activité rencontrera peut-être des difficultés auprès des jeunes enfants, c'est pourquoi je propose d'autres petits jeux essentiellement rythmiques de pré-éducation musicale, qui n'exigeront pas, de la part des maîtres, d'être des « spécialistes » de la musique. C'est en éducateurs qu'ils pourront diriger les jeux suivants pour éveiller le sens rythmique à travers la pulsation.

Jeux en rond.



1er **jeu,** « imitation », avec **mouvement balancé** de droite à gauche (ce mouvement représente la pulsation) et l'**expression verbale (mots)** exprimée dans le balancement.

Dans ce jeu, choisir des mots d'**une** syllabe, ex. chat, loup.

— On est en cercle et assis.

— On se tient par la main.

— On se balance en partant ensemble de droite à gauche. (Veiller à ce que le balancement soit bien régulier et que l'impulsion ne soit pas trop forte ; du reste, les enfants peuvent lâcher leurs mains et les poser à plat sur leurs genoux, ce qui diminue le balancement.)

— Quand le mouvement balancé, lequel visualise la pulsation, est établi, on dit (le meneur commencera le premier) le **mot** sur **chaque** balancement, c'est-à-dire sur chaque pulsation. L'un après l'autre, chaque enfant enchaînera **sans s'arrêter** (comme le battement du cœur).

2e jeu (Intériorisation et notion du silence).

— Idem pour le balancement, mais dire **tout haut** le mot à droite et **tout bas** le mot à gauche.

— Idem pour le balancement, mais dire **tout haut** le mot à droite et **mentalement** à gauche. On enchaînera sans s'arrêter, c'est-à-dire dans la **pulsation** qui pourrait éventuellement être frappée sur un tambourin par le meneur de jeu.

Ainsi, il y aurait visualisation et audition de la pulsation.

3e jeu (notion du silence).

— On se balance comme précédemment.

— On dit le **mot** à droite, puis à gauche, mais **un enfant sur deux.**

Ce petit jeu en rond pourrait se terminer par l'audition du **second mouvement** de la **Symphonie l'Horloge de J. Haydn,** soit intégralement, soit **par séquences** afin que les enfants redécouvrent la **pulsation** et aient le désir de l'**exprimer autrement.**

A l'intention des Maîtres du CYCLE PRE-ELEMENTAIRE et C.P.

Deuxième activité de flûte à bec au C.E.I. (durée 15 minutes) (suite) (ou autre niveau de débutants).

Initiation mélodique ou jeux de hauteur (page 8 Flûtécolière, 1er cahier [Sudel]).

— Activité à diriger comme précédemment, mais sur trois sons : si, la, sol.



1er jeu (jeu d'imitation).

— On chante la comptine.

— On la rechante sur l'articulation « tu », ce qui fera un petit jeu de culture vocale.

— On **articule** la comptine sur « tu » dans la flûte à bec sur le son si - la - sol (remarque : souffler doucement **dans la flûte),** bien articuler « tu », boucher les trous les doigts à plat. Pour contrôler le souffle, l'articulation, la position des mains, on organise un petit jeu, où chaque enfant sera sollicité : **jeu de contrôle** par petits groupes. Chaque enfant exécute sur le son « si » la phrase « Qu'ia perdu » par exemple, en articulant bien « Tu » « Tu » « Tu ».

— On recommencera sur le son « la », puis « sol ». Les enfants observeront ainsi les erreurs d'articulation, de position de mains, ils en prendront conscience et pourront ss corriger.

---

(1) Se reporter aux études parues mensuellement à partir du numéro 201 d'octobre 1973.

2e jeu (jeu sonsoriel) : jeu de reconnaissance ou dictée active.

— A diriger comme dans la première activité : dialogue entre le meneur de jeu et la classe. Exemple : le meneur joue « Quia perdu » sur le son « si » : la classe répond, puis sur le son « la » : la classe répond, puis sur le son « sol », la classe répond.

— On recommence le jeu avec un **autre meneur** en partant toujours du son « si » car, à cette deuxième activité, l'oreille n'est pas encore suffisamment sensibilisée pour reconnaître le mélange des sons. Pour corriger les erreurs de hauteur de sons, on contrôle **le doigté** sur l'instrument.

3e jeu (recherche d'exécution) :

— On chante la comptine sur « Tu ».

— On l'exécute sur la flûte à bec en **articulant** « Tu » **doucement** sur « Si », puis « La », puis « Sol ».

— On forme **deux groupes :**

— L'un exécutera « Si », l'autre exécutera « Sol ».

Remarque : Le meneur de jeu, en l'occurrence le maître, pourra en même temps exécuter un autre son, par exemple « Ré ». Ainsi la comptine sera enrichie par cette polyphonie et les enfants découvriront les perspectives du langage sonore : cette découverte se poursuivra à travers une troisième activité : **l'initiation rythmique.**

Initiation rythmique (durée 15 minutes) à travers **la flûte à bec,** c'est-à-dire les acquis des 1re et 2e activités, et des percussions (2). La notion de hauteurs : sons déterminés, qui débouche sur la mélodie et la notion de rythme se découvrant simultanément, cela est essentiel pour éveiller l'enfant au monde sonore puisque la musique est faite de ces deux éléments : rythme, sons. C'est ainsi que, sur l'acquisition des sons « Si », « La », « Sol », cette 3e activité mettra l'accent sur l'initiation rythmique à travers des percussions, ce qui permettra à l'enfant d'accompagner, par des jeux de rythmes, les chants exécutés sur la flûte à bec.

Propositions de jeux rythmiques (page 9 Flûtécolière, 1er cahier, Sudel).

Notion de la pulsation : battements à comparer à ceux du cœur.

1er jeu.

— L'enfant chante et frappe **très doucement** dans ses mains (le battement ne doit pas s'arrêter).

— L'enfant chante et **très doucement** frappe sur des percussions.

Jeu de contrôle par groupes : chaque enfant, qui doit prendre conscience que le « battement », c'est-à-dire la pulsation ne s'arrête pas, chantera ou dira un mot, par exemple « Ecus », l'un après l'autre en enchaînant, sans s'arrêter.

2e jeu.

Après cette sensibilisation individuelle, un meneur frappera la pulsation sur une percussion, et le groupe exécutera le chant sur la flûte à bec : 1er essai de rythme plus mélodie.

3e jeu.

Recherche d'exécution avec des groupes : un groupe de chanteurs, un groupe de flûtes divisées pour « Si » et « Sol » (choisir), un groupe de percussions. Ces instruments en fonction du **caractère du chant.**

Exemple d'exécution, ceci n'est pas un modèle, c'est simplement une direction de travail, où l'enfant sera meneur de jeux, où l'enfant fera sa musique.

L'accompagnement, basé uniquement sur la pulsation, est exécuté librement par le groupe choisi, c'est-à-dire les enfants partiront quand ils voudront et s'arrêteront de même. Dès l'arrêt de l'accompagnement aux percussions, les flûtes exécuteront le chant, lequel pourra être chanté à la suite des flûtes. Puis de nouveau l'accompagnement aux percussions reprendra librement et s'arrêtera de même.

percussions	flûtes	chant	percussions

Remarque. Si on la possibilté d'**enregistrer** cet ensemble au magnétophone, les enfants pourront critiquer leur réalisation, et peut-être avoir d'**autres idées d'exécution.** Cette recherche est un jeu qui forme le goût des enfants, qui leur apprend à s'intégrer au groupe, à écouter les autres, à sentir à quel moment il faut s'exprimer, **commencer** et **finir.**

(2) Les **percussions** peuvent se ranger en deux groupes :
— les percussions donnant des hauteurs précises (sons déterminés). Exemples : carillon, xylophone, métallophone ;
— les percussions donnant des sons indéterminés et servant essentiellement au rythme. Exemples : tambourin, tambour de basque, fouet, maracas, claves, castagnettes à manche, wood-blocks, grelots, triangle, cymbales, etc.
Ces deux groupes peuvent se classer en trois familles selon le matériau utilisé pour la fabrication :
— les bois, ex. : claves, wood-blocks, xylophone, etc. ;
les métaux, ex. : triangle, grelots, cloches, cymbales, carillon, métallophone, etc. ;
— les peaux, ex. : tambourin, tambour de basque, caisse claire, etc.

Remarque. Si on ne possède pas encore d'instruments à percussion, on peut en « Travaux manuels » faire réaliser par les enfants certains instruments, tels les maracas, par exemple. Prendre des pots de yaourt, y mettre des graines (maïs, riz, lentilles) et faire chercher le dosage pour l'**équilibre** et le **timbre.**

(A suivre.)

EXAMENS ET CONCOURS

1re dictée musicale :

Education musicale et chant choral

C.A.P.E.S. — Session 1973

b) *Deux dictées musicales enregistrées : l'une avec des instruments différents à identifier, à une puis à deux voix, l'autre d'accords pris dans un contexte musical, l'enregistrement s'arrêtant sur les accords à noter et à analyser (durée : une heure).*

(*Coefficient de l'épreuve : 3* [*1,5 pour chaque partie*].)

Modéré.

Flûte

Clarinette notée en ut

Violoncelle

poco rit...

(1) Se reporter au n° 201, octobre 1973, page 10.

2e dictée musicale :

Tranquillo 𝅗𝅥 = 79

pp

Epreuves écrites :

1. *Contrôle de l'oreille :*

L'épreuve est subdivisée en deux parties :

a) *Après trois écoutes d'un fragment de disque non identifié, description concise du style, de la forme et de l'instrumentation, suivie éventuellement d'une critique de l'exécution et de l'enregistrement et notation, de la manière la plus complète possible, des thèmes et des éléments caractéristiques (durée : une heure, temps d'écoute non compris) ;*

Epreuve I a) - Castor et Pollux (Rameau). III. 1, disque Telefunken S.A.W.T. 9586 A, jusqu'à « et surpasser Alcide » (IV, I dans l'édition Michaelis avec d'importantes variantes).

(A suivre.)

OPERA ET SCENOGRAPHIE (IV) *

par Michel GUIOMAR

LA SCENE ET L'ETRE, LE CORPS ET LA VOIX (suite) *

La nécessité de prévoir, à Bayreuh plus qu'ailleurs, une perpétuelle révolution scénographique des données en apparence les mieux acquises, apparaît à la lumière des jeux réciproques, certains précédemment étudiés ici, entre tous les éléments de l'œuvre totale, et surtout dans les deux dialogues entre la direction scénique et la société en évolution d'une part, dialogue presque silencieux et d'autant plus efficace, encore occulte, en échos intuitifs, et, d'autre part, entre le metteur en scène et ses interprètes, dialogue direct, immédiat, clair, en une double attention portée par l'auteur de toute réalisation aux deux mondes entre lesquels il se tient, celui des matériaux de l'œuvre, celui de son accueil. Nous en avons dit les preconception de Götz Friedrich qui a toujours insisté sur sa volonté constante de changement : le metteur en scène n'est pas un érudit uniquement guidé par une connaissance historique : il part du concret et travaille dans le concret, afin d'aboutir, selon son expression , « à un dialogue entre l'auteur et la réalité d'aujourd'hui ».

C'était aussi, faut-il le rappeler, un principe de Wieland Wagner dont nous avons déjà évoqué les tentatives insatisfaites pour renouveler aussi son **Tannhäuser** qui précéda celui de Friedrich. Il est finalement faux de dire que sa mise en scène de **Parsifal** ait été donnée 101 fois en vingt-trois saisons ; ce ne fut jamais la même d'année en année. Une lettre de Hans Peter Lehmann, qui en assura, après la mort de Wieland, la restitution, nous en avertit :

Wieland Wagner demandait chaque année à ses chanteurs (même dans **Parsifal)** d'assumer des tâches nouvelles et il les plaçait en face de nouveaux problèmes à résoudre (Lettre à Wolfgang Wagner, **Programmheft III Parsifal 1973,** p. 62).

On peut suivre même à travers quelques extraits de correspondance cet effort constant de la mise en scène de **Parsifal** et par exemple à propos de l'affrontement de Kundry et du héros au IIe acte ; en 1963, Wieland Wagner tente d'immobiliser l'héroïne.

Je voudrais essayer, cette fois, de donner à Kundry une place fixe pendant tout le deuxième acte. Elle s'y tiendrait d'abord couchée, puis debout... **(Programmheft...,** p. 36 ; lettre à Curt Palm).

Cependant, c'est en 1964 que s'offre dans une immobilité totale l'aboutissement définitif au moins des tentatives que put accomplir Wieland, qui avoue ici son obsession de perfection :

Douze années durant (1), je me suis dépensé en essais sans nombre pour animer, d'un bout à l'autre, cette scène de Kundry. Mais plus je la travaillais, plus elle me rebutait, plus elle me paraissait insupportable. A présent, j'ai tenté une autre interprétation de Kundry en lui donnant l'immobilité hiératique d'une statue. A l'image d'Amfortas dans le temple du Graal, elle exhale sans bouger, **en musique,** sa souffrance et son destin [...]. Cette Kundry-là n'a plus à jouer ni à se mouvoir (p. 41).

Est-il utile de faire remarquer, au passage, que le secret de la perfection scénique du rôle tenait finalement à la seule action musicale. Le même hiératisme immobile se retrouve dans les deux présences de Vénus, aux Ier et IIIe actes de **Tannhäuser** selon G. Friedrich ; influence ou plutôt reconnaissance que certains personnages, Erda également par exemple dans la **Tetralogie,** n'acquièrent toute leur puissance, que nous dirions « cosmique », qu'en s'enracinant de manière presque végétative sur l'espace scénique ? Celui-ci, loin de contraindre l'être immobile comme un simple objet, y trouve au contraire le principe d'une transgression par laquelle il accède à un climat vivant lui-même de cette présence. Par contraste, G. Friedrich donnait, nous l'avons dit, au personnage d'Elisabeth, humaine et de notre monde, une mobilité, un envol juvénile au IIe acte et une tension convulsive au IIIe. Cette remarque sur le jeu de la seule action mu-

* Voir **L'Education Musicale,** n° 202, novembre 1973.

sicale de certaines scènes annonce une autre que nous ferons sur le corollaire immédiat, que la musique, comme **Matière** réelle, presque tangible, a un rôle scénique, une fonction d'**objet scénique,** cette définition paraissant, il est vrai, évidente, si on l'entend sur un mode métaphorique mais devenant un paradoxe, entendue au sens exact.

Cependant cette vision immobile ne devait pas être l'ultime version, au moins pour l'interprétation ; par une lettre de Pierre Boulez à Wieland Wagner, nous savons que la scène faisait partie de changements envisagés cette année-là et que le chef d'orchestre semble en avoir assuré la nouvelle orientation comme pour de nombreuses autres pages :

« J'ai été particulièrement satisfait du changement intervenu dans la scène entre Parsifal et Kundry. Nous avons très sérieusement travaillé avec K. (Sandor Konya). Cette fois, je n'ai rien laissé passer de ce que je voulais dire comme observation » **(Programmheft...,** page 50).

Et Boulez donne plusieurs détails de ce qu'il a imposé, au nom de Wieland Wagner sans doute. Celui-ci a souvent proclamé sa constante obsession de l'évolution scénique, en confirmant en même temps que pour la scénographie attentive à la distance idéale à garder entre l'éternité désirée de l'œuvre réalisée et l'attente quotidienne ou annuelle du monde devant l'œuvre à imprégner d'un climat actuel, l'évolution même de la scène et les changements imperceptibles mais imposés comme échos à cette attente préservent la réalisation intacte dans ses rapports au public, au lieu de la dégrader ; s'entretenant avec Claus-Henning Bachmann, il dit en 1964 :

« Que reste-t-il, dans le **Parsifal** d'aujourd'hui, de celui de 1951 ? Le disque (le plateau circulaire), le temple du Graal, le Lac sacré. A part cela, tout a changé : aussi bien la scène de Kundry que le jardin féerique, le Vendredi Saint et le temple du dernier acte. Comme nous n'avons jamais cessé de travailler à cette mise en scène, **personne n'a remarqué ces modifications. Seules les structures fondamentales sont restées inchangées** » **(Programmheft...,** p. 37).

Même si nous ne les avions pas soulignés nous-mêmes, un peu inutilement on l'espère, certains mots dictent une conclusion évidente constatant trois faits, peut-être inconsciemment obtenus : la résistance des fondements mêmes de l'idée scénique première aux variations successives ; malgré cela, une substitution presque totale d'une œuvre scénique à une autre (2) ; et malgré cela, le fait que personne n'en a rien remarqué. Cette accoutumance des spectateurs est révélatrice ; elle ne vient pas d'une prudente et lente transformation de la scène, mais surtout de ce que la société qu'ils composent et le climat qui les entoure ont évolué parallèlement à cette scénographie (ou celle-ci, parallèlement à ce climat et à cette société) ; soit que Wieland Wagner en ait ressenti l'orientation et — privilège de grand réalisateur, rappelons Diaghilev et ses anticipations géniales — en ait prévu la réponse plus ou moins consciemment docile, à l'attente du Monde en ses aspirations essentielles, profondes, en dehors même des préoccupations artistiques ; soit encore que l'accueil de chaque année par le public l'ait prédisposé lui-même à recevoir l'année suivante ce vers quoi la mise en scène précédente tendait déjà ; soit enfin — et sans doute vrai lieu de la modification — qu'entre l'intention scénique d'une année agissant sur le spectateur et la manière dont elle fut reçue, un écho ait joué sur les modifications scénographiques de l'année suivante. Nous croyons plus à l'authenticité d'un tel jeu d'osmose sourde de la société et du créateur qu'aux tentatives de participation collective spontanée de certains spectacles de créativité aléatoire actuels. Entre les deux domaines, entre les deux changements de société et d'œuvre, s'offre la même distance qu'entre la Houle profonde et la vaine turbulence superficielle des eaux.

Nous n'ouvrons pas ici une vaine digression. Puisque, aux yeux des témoins actuels de l'anti-art, le théâtre de Wagner représenterait, abusivement, le sommet de l'opéra dit bourgeois et structuré contre lequel les essais de participation collective non structurelle tentent de s'affirmer, ou encore une tentative d'emprise quasi-religieuse de l'art, paroxystique à Bayreuth — faute mortelle pour notre esthétique contemporaine — il est tout de même intéressant de reconnaître que des moyens existent de rendre à Wagner son identité révolutionnaire et de constater qu'un metteur en scène, G. Friedrich, peu suspect de complaisance envers une attente bourgeoise, conventionnelle, religieuse du drame wagnérien, semble y trouver son domaine et les principes d'une esthétique socialisante et moderne. Dans un entretien qu'il accorda à Ernesto Grassi en 1972, ce dernier, jouant quelque peu le philosophe de l'anti-esthétique et de cet anti-art, constatait la révolution des dernières années et témoignait de son penchant pour cette turbulence créatrice :

« La technique du happening, elle aussi, s'efforce d'arracher l'art à son cadre traditionnel trop exclusif afin de le transformer en réalité, de façon à encastrer dans l'action l'imprévisibilité de la vie réelle. L'art devient ainsi mise en scène de la réalité. » (Programmheft I 1972, **Tannhäuser,** p. 65.)

On ne saurait mieux faire en apparence le procès du drame wagnérien, le plus structuré qui soit, le moins imprévisible désormais dans ses données immédiates musicales, littéraires, scéniques. Cependant, Götz Friedrich semblait se tenir en deçà de cette aventure aléatoire en déclarant même :

« S'il existait d'ailleurs un « théâtre-musée », il ne nous choquerait pas plus qu'un certain théâtre pseudo-moderniste, qui préfère, à un renouveau des méthodes, celui que lui impose la mode et qui, finalement, ne produit rien de plus concluant que les essais du vrai style-musée lorsqu'il tente des reconstitutions consciencieuses. » (Id., p. 67.)

Nous reconnaissons maintenant ce qui peut se prévoir de toute mise en scène wagnérienne : les données scénographiques wagnériennes originelles ne devraient jamais être **mises en cause** mais devront toujours être **mises en question ;** nous n'en pourrons jamais nier la force poïetique, créatrice, fondamentale, mais en ne les acceptant jamais que pour les interroger comme schémas propres à recevoir les exigences des tentatives socialement sollicitées. Dans un second palier de cette interrogation, le metteur en scène ne remettra pas non plus en cause son idée première personnelle en vue de mutations éventuelles, mais l'interrogera comme le miroir de son mythe personnel au moment où il affronta l'œuvre pour la première fois, et donc comme le principe intangible de la fascination initiale éclairante. S'attacher à un tel travail de creusement profond à travers la société et à travers soi-même est évidemment autrement plus difficile que le spontanéisme. Götz Friedrich nous a, à ce propos, assuré d'une telle fidélité créatrice à l'héritage wagnérien et à la fois de son obsession de redécouverte authentifiée par l'amplification actualisante des mythes personnels ou sociaux ; au-delà de ses exposés aux **Rencontres Internationales** de cet été, sur le même thème, et répondant en 1972 à Ernesto Grassi, il protestait de la richesse permanente des intentions wagnériennes et des échos découverts aujourd'hui par sa propre démarche, et donnait cette profession de foi qui se passe même de commentaires :

« Naturellement, les structures des ouvrages écrits jadis, autant pour leur forme que pour leur mode de pensée, appartienent à l'histoire. Mais lorsque ces structures contiennent des projets, des suggestions, qui n'ont pas trouvé leur achèvement au cours de l'évolution ultérieure [...], elles ont le droit d'être remises en question à chaque époque, afin que l'on reconsidère la portée de leur pouvoir de séduction et de leur teneur idéologique. S'intégrer à l'histoire ne veut pas dire forcément se démoder. Les structures du passé [...] nous transmettent aussi certaines perspectives d'alors, certaines tendances orientées vers l'avenir, qui peuvent présenter un réel intérêt à ceux qui posent comme conditions du futur la conscience de l'histoire. Ce temps « jadis » que ressuscite si souvent l'opéra [...] est un concept qui embrasse à la fois hier et demain [...]. Il s'agit là d'un espace délimité dans le temps, où nous avons à nous affirmer — aujourd'hui et ici même — dans le cadre de notre présent, sans relâche, en imposant des œuvres nouvelles et, de même, en interprétant celles que la tradition nous a transmises. » **(Programmheft, Tannhäuser** 1972, p. 67-68.)

Nous avons des signes que la réalisation de **Parsifal** par Wieland Wagner suivait, elle aussi, les conclusions qui se dégagent ici ; de son aveu même, cité plus haut, la réalisation de 1964 ne répondait pas à un dernier projet ; la mutation de l'œuvre avait été poursuivie, et peut-être dans une tentative non pas de désacraliser l'œuvre comme on l'a dit, mais certainement de la purifier au contraire de « la poussière des ans » qu'évoque Friedrich dans la tradition wagnérienne de tout un siècle, des alluvions équivoques de fausse religion. En cette année même de sa mort (survenue en octobre 1966), déjà trop souffrant pour assister aux répétitions, il y participe, de Munich, en correspondant avec ses interprètes : si nous ne pouvons citer toute la lettre dans laquelle P. Boulez rend compte du résultat des directives par lui transmises, il suffit sans doute de citer un mot qu'il écrit à la troupe de **Parsifal :**

« C'est une grande déception pour moi de ne pas pouvoir être parmi vous, cette année **justement** où j'avais l'intention de réaliser un « Parsifal » **entièrement rénové,** au point de vue de l'interprétation des rôles et de l'exécution des parties vocales ou de celle des chœurs. »

Un signe au moins très net de cette intention fut cet appel, pour la première fois, à P. Boulez, dont Wieland Wagner savait très bien dans quel sens il conduirait l'œuvre, pour avoir travaillé avec lui en vue de la réalisation de **Wozzeck** à l'Opéra de Francfort, en avril précédent, et envisagé, projets malheureusement irréalisés, de monter avec lui **Don Giovanni** à Stuttgart, et **Pelléas et Mélisande,** à Covent Garden, et il s'en réjouissait ; écrivant à l'interprète de Klingsor au sujet de sa scène avec Kundry, il déclarait :

« On va donc enfin retrouver, cette année [...] tout le diable et son train, tels que Richard Wagner les déchaîne à l'orchestre ? Je suis même heureux de constater que, sous la baguette de M. Boulez, la scène aura un caractère plus diabolique encore que jadis, sous la direction de Clemens Krauss... Ainsi, ne craignez pas de vous démener comme un beau diable, et même comme tous les démons de l'enfer [...]. Il s'agit d'une altercation furieuse entre un homme et une femme ; ce sont des glapissements plus que du chant, bref, c'est le plus affreux des dialogues que Wagner ait jamais écrit. » **(Programmheft...** 1973, p. 48.)

Depuis 1966, et presque depuis 1965, Wieland Wagner n'a donc pas dirigé l'évolution scénique de **Parsifal,** et précisément à partir d'une année où il espérait une nouvelle fois bouleverser l'esprit des rôles, dans la conscience qui venait de lui être donnée de la nécessité d'une mutation. Nous sommes donc fondés à juger que cette scénographie est désormais marquée d'inachèvement au regard des tendances actuelles. Quels que soient son respect et les souvenirs qu'il peut avoir, Hans-Peter Lehmann ne peut réaliser, en raison même de ce respect et de ses souvenirs, autre chose que le contraire de ce que Wieland aurait accompli ; il protège l'œuvre contre toute évolution et dégradation de l'idée reçue, rien d'autre, et la maintient vivante dans la mesure où il est possible de le faire en l'immobilisant, mais cette œuvre n'existe plus qu'en elle-même et non dans ses liens avec l'année qui vient, la nouvelle société, les grandes tendances dont c'est désormais en héritier qu'il doit recevoir les suggestions nouvelles et paradoxalement les refuser. Encore prenons-nous l'hypo-

thèse que cette scénographie de 1965 ait été respectée ; on lirait cependant des critiques sévères sur le travail de Peter Lehmann qui « n'a pas manqué de laisser libre cours à son imagination, au demeurant fort pauvre » (3) ; sans prendre parti, faute de références suffisantes, dans une querelle et sur ce jugement, qui n'est d'ailleurs pas sans être en lui-même contradictoire, les limites critiquées de l'imagination ne pouvant être que celles que Lehmann devait s'imposer, nous pensons qu'il serait, dans ce cas, souhaitable, qu'après une rupture totale et ainsi bénéfique de quelques saisons, et due à l'appel fait à un autre metteur en Scène, Hans-Peter Lehmann reprenne éventuellement mais en son nom propre la réalisation scénique. Aussi paradoxal que cela paraisse, l'œuvre aurait ainsi plus de chance de refléter le **Parsifal** de Wieland Wagner que la présentation d'une scénographie stabilisée et à la fois abâtardie par des retouches inconscientes. Il est donc légitime d'arrêter la série des grandes mises en scène de Wieland Wagner ; personne ne sait comment il aurait réagi maintenant et désormais, ou pour reprendre les mots de G. Friedrich « aujourd'hui et ici même » et dans le cadre renouvelé de son présent, aux tendances esthétiques actuelles, aux circonstances de notre société, aux nouveaux interprètes ; nul ne peut prévoir l'écho nécessaire entre lui et ces interprètes, puisqu'il est impossible de savoir qui il aurait choisi ; nous ne connaissons pas le dialogue « poïetique » qui se serait engagé. Nous avons évoqué plus haut comment tout personnage, surtout féminin, et plus encore Kundry, ne saurait être saisi et animé dans l'actualité des problèmes, et selon les répercussions scéniques exactes, qu'en présence réelle de l'interprète et de la richesse tangible de son propre travail personnel, antérieur à toute répétition. Bayreuth aurait ainsi risqué une **dépersonnification** des **personnages,** si cette nuance peut révéler ici la différence essentielle entre personne et personnage de scène, Hans-Peter Lehmann lui-même dit son acquiescement à ce changement et à cette obligation de rompre :

« Une nouvelle génération d'artistes vient aujourd'hui chanter à Bayreuth : sa présence crée pour nous des tâches nouvelles et elle attend de s'en voir confier. Une société déjà différente se trouve confrontée avec l'inspiration de cette mise en scène qui parut jadis révolutionnaire. « L'essence du théâtre, c'est le changement »... Wieland Wagner l'avait bien compris ; il était hostile à toutes les formes de conservatisme (lettre citée, op. cit. p. 62. »

Sans viser le moindrement cette rupture, qu'il ne pourrait certainement accueillir sans regrets lui aussi, P. Boulez rejoint cependant la même idée : « Chaque génération s'approprie certains conflits, auxquels la suivante cesse de s'intéresser. » **(Programmheft Parsifal** 1970, p. 2.)

La génération de 1951, à peine délivrée de la blessure des années qui précédèrent, par laquelle elle pouvait s'identifier à Amfortas, est loin de celle qui va accueillir désormais l'œuvre. Les conflits psychologiques qui pouvaient se refléter dans l'aventure du Graal de cette époque ne seront certainement plus les mêmes, encore qu'une éternité de ce que Boulez lui-même voit dans l'œuvre, « l'impulsion d'une pensée métaphysique qui oscille de la puissance au dépérissement » et « l'interrogation, le doute inhérents à l'être humain » (4), ne saurait s'effacer de **Parsifal** ; mais si l'acuité du conflit est la même, les moyens de sa traduction n'emprunteront pas totalement à un passé même récent. Prévoir les principes d'une réalisation qui réponde à l'attente de la génération qui vient de naître fait partie d'une Poïetique de cette Utopie que Götz Friedrich voit surgir comme obstacle et cependant comme fondement de toute tentative scénographique du drame wagnérien.

(A suivre.)

NOTES

1. Les mots soulignés dans les citations sont tous soulignés par nous.
2. On trouvera dans Claude Lust, **Wieland Wagner et la Survie du Théâtre lyrique,** La Cité-L'Age d'homme, édit. Lausanne 1969, pp. 219-220, plusieurs précisions sur ces changements (malheureusement obscurcies par une faute grave d'imprimerie (lignes oubliées).
3. Cl. Lust, op. cit. p. 27, note 10.
4. Pierre Boulez, Chemins vers Parsifal, **Programmheft VIII 1970 Parsifal,** p. 4, ainsi que **L'Education Musicale,** octobre 1971, n° 181, p. 10.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

CARPEAUX : BUSTE DE GOUNOD (2)

Jean-Baptiste CARPEAUX (1827-1875), le célèbre sculpteur du groupe de la danse de l'Opéra de Paris, nous a laissé, dans ce buste de Charles GOUNOD, une œuvre saisissante de présence, frémissante de réalité. Le mouvement, l'intensité psychologique, la profondeur d'un regard pénétrant (et ce n'est pas chose facile à exprimer en sculpture), font revivre le grand musicien français mort il y a 80 ans.

Nous sommes loin de l'aimable dessin, fort connu, que le peintre Ingres traça, en 1840, du jeune lauréat au prix de Rome. C'est ici le visage d'un homme consacré par le succès, celui de Faust, de Mireille, de Roméo et Juliette. Mais on découvre également une certaine inquiétude : Carpeaux n'a-t-il pas saisi intuitivement le mysticisme vers lequel Gounod était attiré et dont témoignent, avec sincérité et sans emphase, ses œuvres religieuses.

Si Gounod n'est plus joué comme il le fut naguère, c'est peut-être une question de mode. Debussy avait dit : « L'art de Gounod représente un moment de la sensibilité française ». Saint-Saëns, avec clairvoyance, écrivit : « Quand dans un lointain avenir les opéras de Gounod seront entrés pour toujours dans le sanctuaire poudreux des bibliothèques, connus des seuls érudits, la Messe de Sainte Cécile, Rédemption, Mors et Vita resteront sur la brèche pour apprendre aux générations futures quel grand musicien illustrait la France au XIXe siècle ».

Alain LIEUZE.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché Bulloz.

A Madame Birgit Nilsson
en témoignage de respectueuse admiration.

SALOMÉ (*)

Drame musical en un acte op. 54 (1905)
de Richard STRAUSS (1864-1949)
d'après la tragédie d'Oscar WILDE (1854-1900)

par Jean MAILLARD

Salomé est un drame en un seul acte réparti en quatre scènes. Cette œuvre est dédiée **A mon ami Sir Edgard Speyer.**

La partition est repérée par 362 chiffres, non compris la **Danse des Sept voiles,** repérée, quant à elle, par 35 lettres, de A à Z et de a à k. Les trois premières scènes sont assez courtes et occupent approximativement les numéros 1 à 20 (scène 1), 20 à 65 (scène 2) et 65 à 154 (scène 3). La scène 4 est de loin la plus longue. C'est elle qui renferme la **Danse des Sept voiles.** A elle seule, cette scène occupe les deux tiers de l'œuvre (3). Les trois scènes initiales constituent une vaste exposition avec présentation des divers protagonistes : Jokanaan, « l'objet d'amour », présent dès le début par sa voix qui prophétise, n'apparaît qu'ultérieurement ; Hérode, Hérodias et la Cour interviennent encore après, alors qu'un premier et long dialogue a déjà affronté Salomé à Jokanaan et qu'un premier drame est déjà survenu, en l'occurrence la mort de Narraboth.

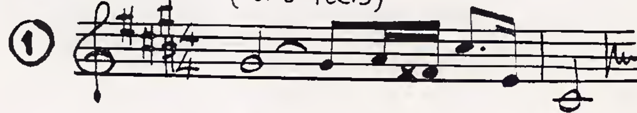
Dominique Jameux a remarqué la structure générale de l'œuvre, établie sur une division constamment ternaire de tous les éléments avec un grand triptyque d'ensemble constitué par l'exposition, les péripéties et la catastrophe, le tout présentant « une sorte de trifoliation indéfinie » (4).

COMMENTAIRE DE L'ŒUVRE

Scène I — Narraboth, le Page, deux mercenaires, un Cappadocien et la voix de Jokanaan.
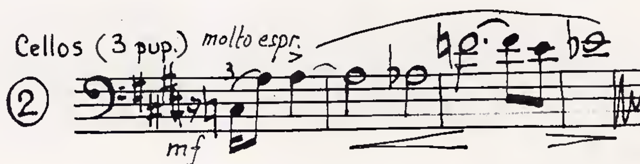
Le décor, influencé par **Hérodias** de Flaubert, présente une grande terrasse dans le palais d'Hérode, donnant sur la salle du festin. Des soldats sont accoudés au balcon. A droite est un énorme escalier. A gauche, au fond, une ancienne citerne entourée d'un mur de bronze vert. Clair de lune resplendissant.

A l'instar de Berlioz pour sa **Damnation de Faust,** Strauss n'a pas écrit d'ouverture ni de prélude. Un trait fusant de clarinette aboutit à un motif initial **(1),** l'un des nombreux motifs attachés à Salomé et qui symbolise plus précisément la personnalité de la jeune fille d'Hérodias : elle n'a que quinze ans, est presque encore une



enfant. Et l'emploi de la clarinette rappelle que Weber considérait cet instrument comme représentatif de la pureté virginale, ce que rapporte Berlioz dans son **Traité d'instrumentation.**

La tonalité générale de do dièse mineur module sans cesse, avec certaine insistance sur la mineur, tonalité de la mort, comme on le verra plus loin. A ce premier motif de Salomé succède l'amour de Narraboth **(2)** pour la jeune Princesse, son « idée fixe » dit William Mann :



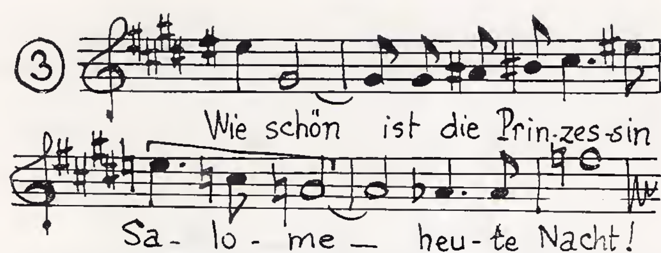
Dès la quatrième mesure, Narraboth chante la phrase si musicale qui ravissait Strauss et que le compositeur a parée d'une mélodie ample et passionnée **(3)** :

---

* Voir « L'E.M. » n° 202 de novembre 1973.

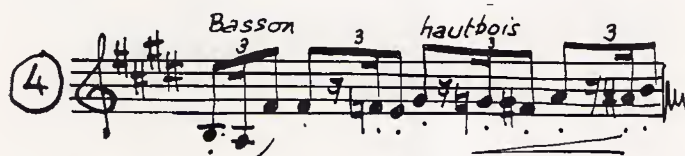
(3) Notons qu'Antoine Mariotte a observé au début le même découpage, dicté par le texte de Wilde. Mais il compte la **Danse des Sept Voiles** comme une scène 5, le dialogue suivant entre Hérode et Salomé comme une scène 6, le Finale (scène 7) réunissant Salomé et les chœurs. Un baisser de rideau facultatif est prévu entre les scènes 3 et 4.

(4) Ouvrage cité p. 70.
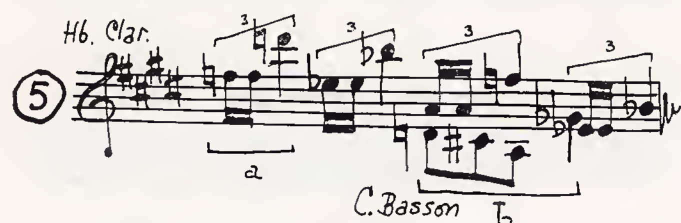


l'arpège terminal étant aussi caractéristique de Salomé, soit descendant sur les trois syllabes, soit sur les deux premières seulement avec remontée généreuse sur la dernière.

Un dialogue étrange s'établit entre le Page d'Hérodias et Narraboth, d'autant plus étrange que l'équivoque voulue du texte de Wilde semble avoir échappé à Strauss : le Page parle de la pâleur de la lune (trémolo chromatique des seconds violons) qui semble une femme sortant de son tombeau (trait ascendant dans le registre grave du cor anglais aboutissant sur l'accord de la mineur au mot **Grab)**, alors que Narraboth lui répond en parlant de la petite Princesse avec un motif sautillant du basson au hautbois, puis à la flûte et au célesta. Ce motif gai, en mi majeur, évoque la grâce quasi-aérienne de la jeune fille **(4)** :



Elle semble danser sur un léger dactyle, interrompu par des frappements de tambourin et cymbalettes qui laissent pressentir l'autre danse, celle qui va engendrer le drame. Dès que résonnent ces coups de tambourin, reparaît le motif initial de Salomé à la clarinette. Le trémolo des violons dans l'aigu, attaché à l'image de la femme morte évoquée par le Page, reparaît, ascendant cette fois, lorsque l'adolescent dit, parlant toujours de la lune : **« Comme une femme morte, elle vient lentement... ».** On verra l'importance fondamentale que ce trémolo, devenant parfois trille prolongé, prendra dans le déroulement du drame.

Un vacarme assourdissant fait suite à ce début tour à tour évanescent et discrètement lyrique. « Ces cris affreux de bêtes qui hurlent », deux soldats nous apprennent que ce sont, à la table d'Hérode, les Juifs qui discutent, encore et toujours, de religion **(5)** :



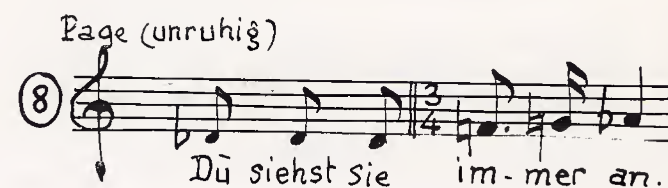
On note, dans ce passage où le tutti orchestral s'agite en soubresauts, le rythme anapestique (deux brèves et une longue) qui représente la puissance de la Loi d'Israël **(a)**, qu'on retrouvera à l'envi tout au long de la partition, cependant que le basson tente d'imposer la courte incise **(b)** représentant la grandeur de Dieu (cf. **25)** que ridiculisent ces querelles de clercs. Sèchement, les deux mercenaires expriment leurs désintérêt pour ce genre de discussion. Le thème de la dispute **(6)** se calme en un mouvement mélodique ascendant de la clarinette basse (chiffre 6) qui s'achève sur l'accord parfait de ré mineur, puis enchaîne avec **(3).**



Les violoncelles ajoutent au lyrisme de Narraboth dont ils doublent les derniers mots. Le jeune Page est inquiet de l'intérêt passionné que Narraboth exprime pour Salomé. Et son inquiétude est accusée par une phrase souple et aérienne, donnée pianissimo et presque imperceptiblement par quatre pupitres d'altos. Au moment même où l'adolescent laisse prévoir un malheur, ce trait fugitif annonce l'entrée de l'Ange du Seigneur Dieu, l'Ange justicier, l'Ange de la Mort qui plane dans le palais, symbole d'Oscar Wilde que Strauss n'a pas repris expressément, mais auquel ce thème **(7)** fait allusion bien que procédant de **(1).**
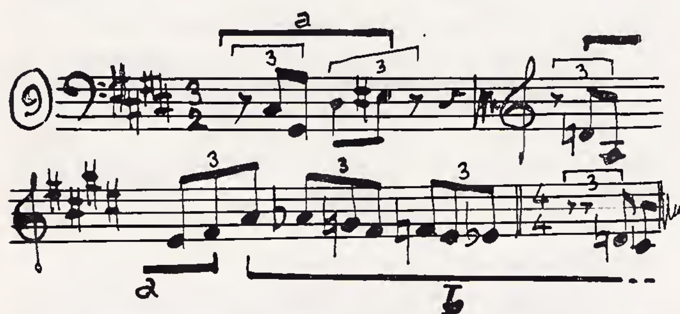


La mise en garde du Page **(8)** est soulignée deux fois par le cor :



Ce motif, qui apparaît entre les chiffres 10 et 11, est une géniale esquisse du thème terrible **(22 a)** qui commande tout le drame et avec lequel Salomé exigera le salaire de sa danse.

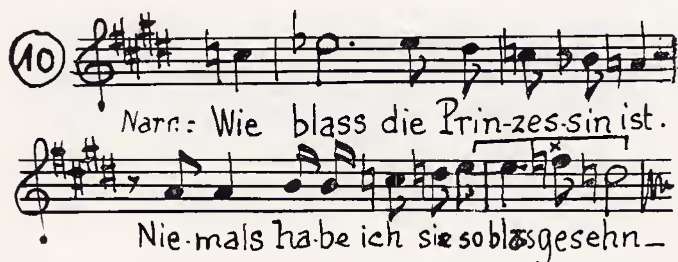
Régulièrement, le motif de la beauté de Salomé revient « comme dans un rondo », dit William Mann, ce qui est assez gratuit néanmoins. Les mercenaires continuent leurs apartés, informant l'auditeur à la manière d'un chœur antique, des événements se déroulant hors de l'espace scénique : le Tétrarque Hérode a l'air sombre... Il regarde à la fenêtre on ne sait quoi... Le merveilleux jeu instrumental fait succéder à **(1)** qui s'inscrit entre le chant de Narraboth et le dialogue des soldats, une parenthèse qui s'étend sur les trois mesures précé-

dant le chiffre 9 : de rapides triolets révèlent la pensée intime d'Hérode **(9).**



Les quatre premières notes **(a)** sont l'incipit du thème même de Salomé, de la beauté de la Princesse vers laquelle le pousse un désir qu'il a peine à refréner. Le motif descendant **(b)** exprime son inquiétude, laquelle deviendra de la peur à l'instant fatal, cinq mesures après 254.
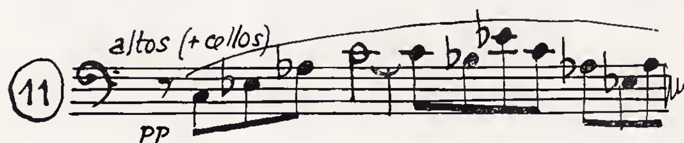
La parenthèse s'achève avec le retour du thème initial de Salomé **(1)** passant de l'heckelphone au hautbois puis au cor anglais cependant que Narraboth remarque la pâleur de la Princesse sur une phrase diatonique descendant d'une quinte diminuée. Insistant sur cette insolite pâleur, son chant épouse une courte inflexion mélodique **X (10)** de trois notes qui sont l'écho de la colère de Salomé :



Cette incise reparaît sforzando au chiffre 10 de la partition. Elle est immédiatement suivie d'une très limpide instrumentation qui réunit trois flûtes dans le registre grave, la clarinette basse et les trois bassons en nuance piano, les violons en doux trémolos dans le medium, trois pupitres d'altos et un violoncelle solo, passage immatériel évoquant

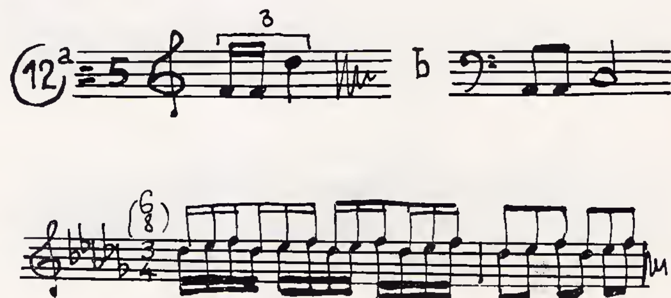
l'ombre d'une rose blanche
sur un miroir d'argent...

Retour pressant de **(8)** où la voix du Page est soulignée non plus seulement par les cors, mais aussi le basson. Sa crainte d'un malheur prochain s'achève sur un accord de seconde augmentée de fa mineur, forte, au bois. Une habile transition en un mouvement beaucoup plus lent fait glisser l'accord de quarte augmentée de fa majeur sous lequel apparaît bientôt la fondamentale ut, dominante du ton, en trémolo serré, pianissimo, aux timbales. Sur ce doux mais solide appui tonal entre la voix de Jockanaan chantant **Nach mir wird...** sur la dominante de la nouvelle tonalité. Ce degré est affirmatif, mais alors que la voix maintient la note ut, celle-ci prend une suavité très extraordinaire par l'effet d'une cadence rompue modulant à la tierce inférieure : elle devient alors médiante du ton de la bémol, enveloppant chaleureusement le mot **Einer**, qui désigne le Messie, cependant que le motif de Jokanaan prophète se déploie sur un arpège ascendant **(11).**



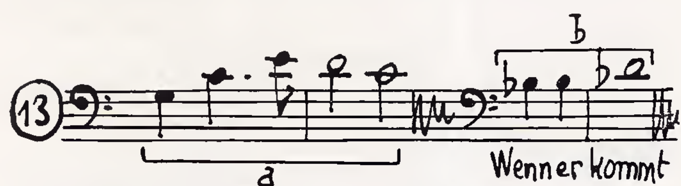
Cette voix monte des profondeurs de l'ancienne citerne transformée en prison dans laquelle le Prophète est tenu captif. Ses paroles qui prophétisent sont traitées différemment par le compositeur que le reste du livret : d'abord la voix est hiératique, hautaine, « **comme une rouge fanfare de trompettes guerrières** » dira Salomé. La mélodie dépasse rarement ici l'ambitus d'octave, restant dans les meilleures notes de la voix de baryton, du fa 1 au fa 2, avec de longues et puissantes tenues. Ce procédé, adapté à un texte de caractère messianique, produit (et a surtout produit à l'époque sur le public allemand) une forte impression due à l'opposition de style qui rassemblait deux héritages aussi prestigieux et combien différents : celui du Bach des Passions accommodé au goût de l'époque et celui de Richard Wagner. On remarquera, sous ce chant, la belle utilisation des cors — comme toujours chez Strauss qui avait été à bonne école avec son père —, ces cors qui donnent un coloris chaleureux au mot **geöffnet** (les oreilles des sourds seront ouvertes). On notera également les modulations qui soulignent magnifiquement le texte. Par exemple, le passage du premier degré de la bémol majeur à la quarte et sixte d'ut majeur sous le mot **stärker** (plus puissant) ; ou bien les intervalles diminués exprimant la détresse de Jokanaan à la vue de l'humanité misérable : **verödeten Stäten** (chiffre 13). Il est impossible d'accumuler en une brève analyse tous les détails intéressants : par exemple, les trilles joyeux des violons sous le mot **frohlokken**, etc. Mais le thème qui domine tout ce fragment est **(11).**

Sur un motif âpre **(12)** que d'aucuns ont cru désigner la sentence et qui n'est, en fait, que l'augmentation de **(5 a)** — la Loi d'Israël — deux gardes et un Cappadocien conversent.



Je pense que cette augmentation est l'expression symbolique de la nouvelle Loi du Christ, par rapport à **(5 a)**, l'ancienne Loi d'Israël, plus étroite et bornée.

L'un des soldats informe ses interlocuteurs. Il atteste de la douceur de Jean, laquelle est soulignée par un nouveau thème important, fait de deux éléments **(13)**
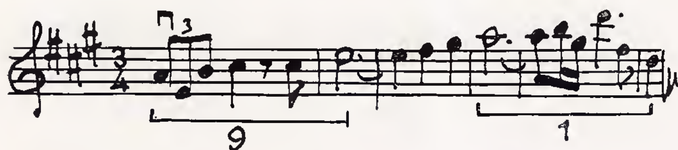


donné aux violoncelles, altos et cor : Jokanaan vit au désert avec des disciples ; personne ne sait de quoi ils parlent, mais aujourd'hui, le Tétrarque l'a fait enfermer et défend à quiconque de lui parler. Cette interdiction d'Hérode est exprimée par le mercenaire en un parlando rapide qui semble d'autant plus inquiet qu'il n'y a plus d'orchestre pour le soutenir.

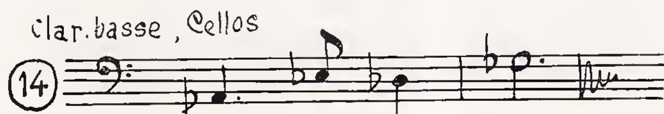
Transition habile qui laisse libre cours aux clarinettes pour reprendre la fusée initiale suivie du thème de Salomé **(1)** : le mouvement double de rapidité. Une tenue fortissimo des bois et des trémolos de violons dans l'aigu sur un accord tendu de seconde augmentée en mi mineur : c'est la fébrilité de Narraboth, le regard toujours fixé sur la table du festin et qui voit Salomé se lever pour quitter la grand'salle. **(1)** passe aux clarinettes, aux premiers violons, puis aux seconds, aux altos et cellos où il succède au thème de Narraboth **(2).** Le jeune officier voit la Princesse se diriger vers la terrasse. Dans l'émoi général rendu par l'orchestre, le Page renouvelle ses supplications, ses mises en garde que Narraboth n'écoute pas. Sur un trait rapide et ascendant des seconds violons et de la clarinette, Salomé fait irruption.

Scène 2 — Les mêmes plus Salomé.

La Princesse est irritée à l'extrême. Elle entre, présentée par son thème quasi-intégral, formé de **(9 a)**, sa beauté et sa noblesse, et **(1). (9 a)**, inséparable de la pernalité de Salomé et si l'on veut, de sa mission, est donné par les altos, les premiers violons, le hautbois et le célesta. Il reparaît fréquemment déformé rythmiquement :



En un débit libre (difficile pour le chef d'orchestre !) et des changements de rythme, Salomé donne le motif de cette irritation : elle a fui la fête non seulement par lassitude, mais encore pour fuir le regard d'Hérode, l'époux de sa mère, qui ne cesse de la regarder avec son regard de taupe **(14)** :



Enfin la petite Princesse respire ; et sa grâce renouvelle en un motif annonciateur encore de la **Danse des Sept voiles.** Dans ce motif valsant **(15)**, William Mann ne voit évidemment pas un thème inhérent à la terrasse et à l'air frais qu'on y respire, mais qui se rapporte une fois encore à Salomé elle-même, à ses rapports avec Hérodias, sa mère, peut-être, ou mieux, à la propre sexualité de la jeune fille. J'y vois surtout personnellement la grâce de cette presque enfant, grâce de laquelle ne saurait évidemment être écarté le charme érotique :



Ce motif sera lui aussi fréquemment déformé rythmiquement dans la suite : on le retrouvera dans la **Danse des Sept voiles** entre les lettres W et X.

Salomé a fui également les Juifs et leurs jacasseries : retour du motif dactylique **(12)** dérivé de **(5).** Elle a fui encore la soldatesque romaine, sa vulgarité de tenue et de langage.

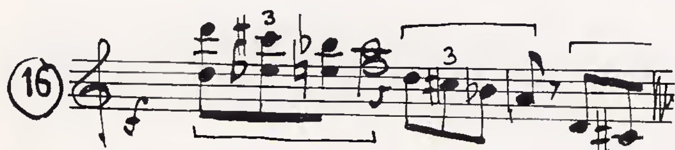
L'incompatibilité de sa propre éducation avec l'attitude des Romains est marquée par la superposition des rythmes à trois et quatre temps, les cordes tirant sur l'archet de rauques et brèves double-cordes dans le grave qui évoquent parfaitement la brutalité déréglée. Salomé laisse occuper sa haine pour ces occupants sur un puissant accord de si bémol majeur.

Une gamme descendante rapide, véritable dégringolade de contrebasses du si bémol à la quinte inférieure devrait engendrer un effet tonal certain, mais qui se trouve complètement annihilé par l'accord de septième diminuée de fa mineur venant se greffer sur ce mi bémol. Il ne s'agit pas vraiment ici d'atonalisme avant la lettre, mais Strauss procède génialement par accumulation de dissonances : il s'agit en fait d'un véritable accord de neuvième mineure sur le mi bémol (mi naturel enharmonique de fa bémol) pour augmenter l'effet d'angoisse de la prédiction du Page déjà entendue **(schreckliches wird geschehn)** sur un déploiement descendant d'harmonie.

La grâce virginale de Salomé **(15)** reparaît, più tranquillo **(wieder ruhiger),** mêlant sa souple mélodie à l'évocation de l'astre de Diane Séléné, brillante comme une fleur argentée. Sa chasteté et sa froideur, dont parle la Princesse, sont précisément figurées par le thème initial de la pureté de Salomé **(1)**. Mais **(9 a)**, beauté de Salomé, lui succède lorsque la jeune fille donne la suprématie à l'astre des nuits. **(9 a)** est chanté et doublé par le violon solo et le cor anglais.

A la chasteté virginale, Jokanaan oppose la venue du Fils de l'Homme. Les assises tonales solides de son intervention contrastent avec le chromatisme du chant de Salomé. Motif de la Princesse **(9 a)** sur un trémolo de l'accord parfait d'ut mineur aux cordes, qui se fait interrogateur. Montée chromatique : **« Quel est celui qui crie ?... »** **(9 a)** pressant souligne l'inquiétude de la question de la jeune fille que Narraboth tente d'éloigner en lui proposant de l'escorter pour une promenade (tête de **(2)** aux bassons, puis cellos et contrebasses). Retour de **(9 a)** haletant, suivi d'une douce plainte issue de **(15)** lorsque la Princesse observe que le Prophète dit des choses affreuses sur le compte de sa propre mère (six mesures avant 35). Réponse évasive des soldats : **« Nul ne peut comprendre ce qu'il a dit, Princesse !... »**

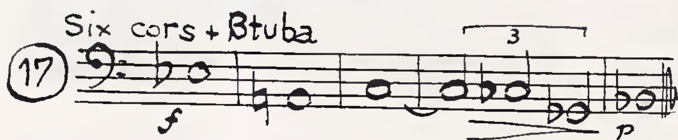
Un esclave dont a voix n'est pas précisée (ténor, haute-contre voire contralto ?) transmet alors à Salomé l'ordre d'Hérode, qui veut la voir revenir près de lui. Refus de la jeune fille. Retour de **(9 a)** cependant qu'elle s'informe de Jokanaan : **« Est-ce un vieil homme ?... ».** Narraboth veut en vain réitérer son offre de promenade. Le thème de la volonté de Salomé **(16)** se mêle à **(1)** et à **(9 a).**



« Non, Princesse, il est tout jeune ! »

La prophétie reprend, en si mineur, avec une profonde pédale de tonique aux contrebasses et trombone basse sur laquelle se greffe (11), thème de Jokanaan prophète, en larges déploiements aux cordes. Ses avertissements à la Palestine sont ponctués par des roulements de timbales ou des coups de tam-tam, joints à de secs sforzandos au début de certaines mesures. Un motif grondant, aux bois graves et contrebasses, figure le serpent, duquel naîtra le basilic qui doit dévorer les oiseaux : la prédiction de la marche lente mais implacable du monstre est construite sur une très suggestive reptation polyphonique de **(11)** aux cordes du grave à l'aigu. Les serpents sifflent avec les **flatterzungen** des flûtes.

Salomé — **(9 a et 1)** — est troublée par cette voix. Elle veut voir Jokanaan et insiste malgré le refus de la sentinelle qui se retranche derrière l'ordre du Tétrarque, cependant que la Loi **(12)** gronde aux bassons, contrebasson, cellos et contrebasses. L'insistance de la jeune fille se traduit par une contrepoint mêlant **(1)** et **(9 a)** aux bois, cors et cordes. Elle va rapidement vers l'enceinte de la citerne au fond de laquelle scrute son regard (trait descendant par rapides sextolets aux clarinettes, bassons, altos et cellos). C'est le domaine de l'obscurité. En un mouvement élargi, les cordes donnent un âpre trémolo sul ponticello, cependant que les cuivres forte plongent dans les abîmes de leur registre grave **(17).**



Puis Salomé revient à la réalité qui l'entoure. Elle à peine à s'arracher à l'attraction du sombre souterrain : un trait montant puis redescendant de la clarinette basse évoque cette hésitation. Mais la seconde fois ce trait se déploie vers l'aigu et, avec **(9 a)**, l'orchestre reprend vie. Nouvel ordre impératif de la Princesse que les soldats cherchent à éluder. **(9 a)** revient, véhément, alors que Salomé se tourne vers Narraboth dont elle connaît les sentiments. Le Page exprime encore ses craintes devant l'imminence du drame qu'il pressent : à deux reprises, cor et basson font entendre la mise en garde **(8).**

Longues tenues des deux premiers pupitres de seconds violons divisés (donc quatre solistes, au chiffre 49). Doux arpèges des trois premiers violons solos, légers trilles de flûte avec **(9 a)** à la clarinette : Salomé reste volontaire mais déploie tout son charme en s'approchant de Narraboth. Elle lui parle doucement, mais avec volubilité : si le jeune officier accepte de lui laisser voir le prisonnier, elle aura de multiples attentions : elle fera tomber pour lui des fleurs de sa litière ; à sa promenade, elle aura pour lui le plus doux sourire. Et l'orchestre se pare de mille charmes discrets. Narraboth tente de résister mais ses sentiments le trahissent (**2** au violoncelle solo, à la clarinette). De légers glissandos de harpe (chiffre 57) prolongent le sourire de la jeune fille. Sur un rythme syncopé et des arpèges forte des violons et altos divisés en une vingtaine de parties solistes, sur des batteries de flûtes, **(9 a)** s'impose aux clarinette basse, bassons et quatre cellos. Avec autorité, elle jette le trouble en Narraboth : **Ich weiss, du wirst das tun !**

Eperdu, le jeune officier donne l'ordre fatal cependant que l'orchestre, toujours aussi curieusement divisé aux cordes exprime son désarroi par deux crescendos successifs, sur une longue phrase contournée au cor anglais, heckelphone, trois pupitres d'altos et cellos. Un accelerando conduit à la nuance fortissimo : le thème de Jokanaan **(13)** s'oppose à celui de la citerne **(17).**

Suit, à partir du chiffre 59, un wagnérien et bel interlude symphonique d'environ quatre-vingt mesures. Le tempo débute tranquillement, sur le cri de satisfaction de Salomé qui vient d'obtenir ce qu'elle désirait et ne s'inquiète plus de Narraboth. Mais le mouvement s'accélère progressivement pour parvenir au Presto qui occupe la seconde partie. Conduite magistralement, cette page résume toute la psychologie du drame : **(9 a)** se développe en une phrase contournée, tourmentée, qui affecte va-

→

LE COR *

par E. LEIPP (Maître de Recherches au CNRS)

et L. THEVET (cor solo à l'Opéra)

avec le concours de J. PIETRI
pour la trompe de chasse

d) **La réaction excitateur-tuyau.**

Nous avons d'une part un tuyau : excité d'une manière quelconque, il est nécessairement le siège d'une onde stationnaire dont la fréquence est fonction de la longueur du tuyau. Cette onde stationnaire peut donc être définie clairement, compte tenu des corrections au bout. Il en est de même des partiels, et la théorie, aux approximations près, est tout à fait suffisante dans ces cas pour définir la hauteur des partiels que ce tuyau est susceptible de donner. Cette onde stationnaire contient évidemment une certaine quantité d'énergie.

D'autre part, nous avons le système excitateur qui, lorsqu'il s'agit d'une embouchure de cor, est susceptible, tout à fait indépendamment du tuyau, de délivrer en continu et sur une large étendue, des sons riches en harmonique. Les oscillations de relaxation ainsi engendrées contiennent de même une certaine quantité d'énergie.

Si l'excitateur, et c'est évidemment possible, est accordé sur la même fréquence que le tuyau, en adaptant l'un à l'autre, onde stationnaire et onde d'excitation s'accomodent l'une sur l'autre. Il n'y a pas de problème ; la hauteur perçue est celle de la bouche — ou celle du tuyau qui est la même dans ces cas.

Mais si l'excitateur n'a pas la même fréquence que le tuyau ils vont nécessairement réagir l'un sur l'autre, et ce de façon différente selon les cas.

Deux cas nous intéressent particulièrement ici :

— celui de notre expérience de tout à l'heure. On souffle sur le bord du tuyau ce qui revient à produire une lame d'air. Ce sont bien entendu les oscillations périodiques de celle-ci que produisent le son perçu, car on ne peut évidemment entendre l'onde stationnaire qui reste par définition à l'intérieur du tuyau. Cette lame d'air est une anche aérienne très faible et déformable sous l'effet d'une force minime. Dans ces conditions, l'onde stationnaire, prédominante, règle la fréquence de l'anche, et la hauteur du son qu'on entend est à très peu de choses près celle que détermine la longueur du tuyau. Bref, **dans le cas d'une anche faible, c'est le tuyau qui impose sa fréquence ;**

— mais il n'en est plus du tout de même lorsqu'il s'agit d'une « anche forte » comme celle des lèvres avec embouchure de cor. On vérifie facilement que dans ces conditions les lèvres font vibrer la colonne d'air en vibrations forcées. Ce sont alors les lèvres qui, dans une large mesure, imposent leur fréquence au tuyau ; étant entendu que si les lèvres sont accordées sur le tuyau, il y a résonance et on a dans ce cas le son le plus « plein », le plus facile. Le phénomène est le même si les lèvres sont accordées sur un partiel du tuyau : le son sort alors mieux que pour les fréquences voisines de celui-ci. Un tuyau excité par une embouchure de cor peut donc, en principe, donner des sons bien différents des partiels prévus par la théorie élémentaire, avec, cependant, des sons privilégiés.

En réalité, les lèvres ne réussissent jamais à imposer entièrement leur fréquence à un tuyau dans les conditions normales des instruments traditionnels existants. Tout dépend des dimensions de tuyaux, de leur « taille » en particulier, de leur amortissement, de l'angle du cône lorsqu'il s'agit de tuyaux côniques, etc. Mais on vérifie que dans les instruments normaux, le musicien habile, peut effectivement réagir de façon importante sur l'onde stationnaire dans le grave (plus d'une quinte parfois).

La réaction de l'embouchure sur le tuyau devient cependant de plus en plus faible au fur et à mesure qu'on utilise des partiels de rang plus élevé.

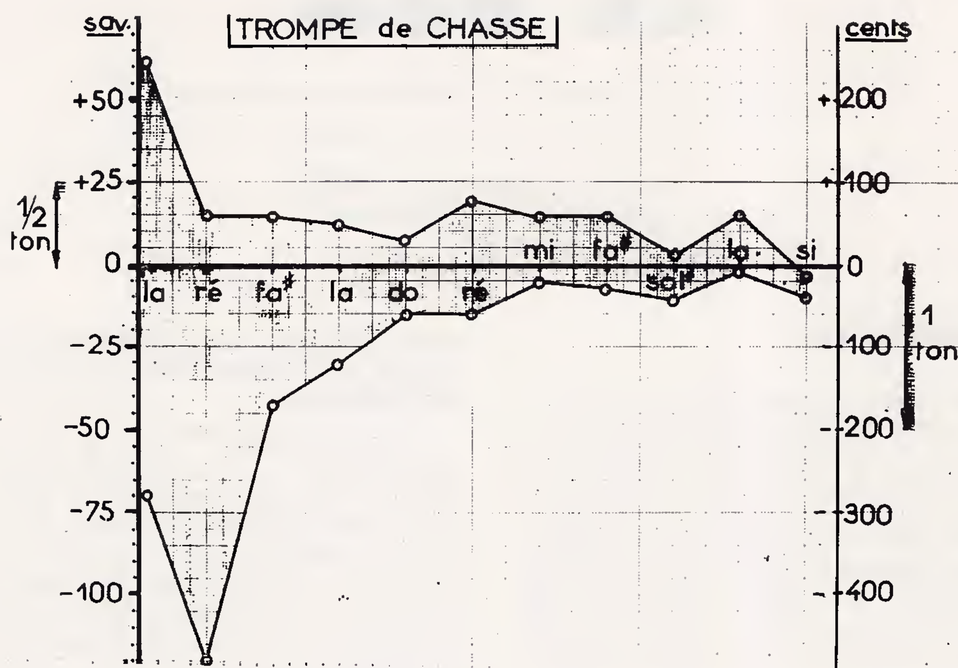
Cette propriété (réaction excitateur-tuyau) se traduit par un « champ de liberté » très large. Rappelons de quoi il s'agit.

Le musicien joue le premier partiel d'une trompe (fig. 4 a). On lui demande de monter le son « aux lèvres » le plus qu'il peut ; puis de le baisser au maximum. On inscrit les extrêmes sur un diagramme. Puis on procède de même avec le partiel suivant, etc. Finalement on décrit ainsi le champ de liberté à l'intérieur duquel le bon musicien peut jouer les notes qu'il veut, étant entendu qu'elles ne sont pas toutes aussi « bonnes » ni aussi « faciles »...

L'allure de ce champ de liberté (de trompe de chasse) est tout à fait typique des instruments à embouchure de cor. On voit que dans le grave ce

---

* Compte rendu d'un exposé fait au G.A.M. de la Faculté des Sciences de Paris (mai 1969). Voir « L'E.M. », nos 201 et 202, octobre et novembre 1973.



(Le champ de liberté, énorme dans le grave, se réduit à moins d'un demi-ton dans l'aigu. D'où la difficulté de produire à coup sûr les partiels de rang élevé.)

champ dépasse la tierce ; dans l'aigu il est beaucoup plus étroit, à peine d'un demi-ton. Ces diverses observations éclairent d'un jour singulier toutes les discussions et tous les paradoxes ayant surgi entre théoriciens, facteurs d'instruments et musiciens.

e) **Conclusion sur les échelles des instruments à embouchures de cor.**

De ce qui précède découlent plusieurs conclusions nettes :

1° Dès qu'on met une « anche forte » sur un tuyau, on peut démontrer expérimentalement tout ce qu'on veut avec des tuyaux de forme quelconque. Le musicien habile, qui sait régler sa musculature lippale et qui l'a puissante, réussira à jouer n'importe quelle gamme de sons discrets. Comme le champ de liberté est limité dans l'aigu (où les partiels sont très rapprochés) il lui suffira de régler les graves, dont le champ est énorme, jusqu'à obtention d'une série correcte.

Théoriquement certains sons sonneront mal, ne « sortiront » pas bien. Mais le constructeur de l'instrument a corrigé ces défauts en réalisant une forme de tube compliquée s'écartant notablement du tronc de cône ou du cylindro-cône, de telle façon que la série harmonique correcte devienne possible. L'instrument n'est donc finalement qu'un compromis viable ! Il va sans dire que s'il est joué par un débutant, les lèvres de celui-ci seront « attirées » par la réaction de l'onde stationnaire et il jouera faux, car **aucun instrument à tuyau ne peut être juste, quelle que soit la forme qu'on lui donne :** la théorie est évidemment rigoureusement exacte de ce point de vue.

Autre observation : même en admettant qu'un tuyau ne donne que des partiels de la série impaire, le musicien habile saura faire sortir les « pairs » aux lèvres grâce au champ de liberté. En particulier, si l'on considère les partiels successifs de rang élevé, leurs intervalles se réduisent de plus en plus au fur et à mesure que le rang augmente. Entre le partiel 9 et 10 par exemple il existe à peu près un demi-ton ; or le champ de liberté est de cet ordre de grandeur ! On peut donc parfaitement produire des partiels pairs sur un tuyau qui n'aurait par définition que des partiels impairs...

Bref, tout s'explique. La réalité est beaucoup plus compliquée que ce que nous apprend la théorie élémentaire. Les instruments de musique de ce type n'ont pas une forme géométrique définissable de façon simple ; ce sont des compromis permettant de donner au mieux une série de partiels quasi harmoniques dans les meilleures conditions grâce au champ de liberté que possède tout instrument ainsi excité. Le musicien habile en fait ce qu'il veut ; le moins habile ce qu'il peut ! Il devient ainsi possible de raccorder tout ce qui a été établi sur les tuyaux par les physiciens et vérifié d'autre part par la pratique expérimentale des facteurs et musiciens. Il va sans dire que pour jouer une certaine gamme sur de tels instruments il faut une excellente oreille, une

capacité de se représenter mentalement la hauteur du partiel à atteindre, un entraînement suffisant pour régler la musculature compliquée des lèvres et la pression à développer pour l' « accrocher » sûrement, ce qui est d'autant plus délicat que son rang est plus élevé.

S'il était besoin d'une démonstration, il n'existe pas d'instrument plus intéressant que le **Serpent** (fig. 4 b). Nous avons la chance d'en posséder un au



(LE SERPENT : C'est un cor à trous. A cause de sa perce large et de sa grande embouchure (∅ ~ 33 mm), on peut jouer en continu des notes sur près d'une octave, tous trous bouchés...

On peut se demander à quoi servent les trous, dont la place indique clairement qu'ils ne sont pas placés pour jouer une gamme diatonique... En fait, en débouchant tel trou, on vérifie que tel partiel « accroche » mieux, et que le timbre de telle note est meilleur.

Le serpent a la réputation d'être un instrument faux ; en réalité, c'est un instrument difficile à jouer, comme le cor.)

laboratoire, aimablement prêté par M. Charles Maillot de Lyon. L'instrument est fait en bois, par demi-coquilles recollées ensemble à l'aide de bandes de cuir. C'est proprement un « cor des Alpes » ; mais un cor des Alpes à trous latéraux ! Mersenne nous en donne une description et nous parle de son jeu. L'instrument était utilisé bien avant lui et, jusqu'à l'orée de ce siècle, dans les petites églises où l'on n'avait pas d'orgue, afin de soutenir les voix. Il servait aussi dans les couvents de femmes pour suppléer l'absence de « basses » dans les chants religieux. Longtemps il fit partie des musiques militaires, où il fut remplacé ensuite par l'ophicléide en métal.

Le corps, replié comme un serpent qui rampe, est long de 2,50 m environ. L'embouchure, hémisphé-

UNION des CONSERVATOIRES des HAUTS-DE-SEINE, SEINE-SAINT-DENIS, VAL-DE-MARNE, VAL-D'OISE et ESSONNE

Œuvres imposées pour les examens et concours de fin d'année

CLASSES DE VIOLONCELLE

Débutants I :
Danse slave du 2e Cahier de « Twelve Diversions » de Kenneth Anderson - Ed. Bosworth (Eschig).

Débutants II :
« Suite Miniature » n° 4 (tirée des 7 pièces faciles), de B. Martinu - Ed. Leduc.

Préparatoire I :
« Tempo di Ballo » du petit album de concert, de A. Nölck - Ed. Bosworth.

Préparatoire II :
La Chasse des 6 pièces faciles, de Fronmont-Delune - Ed. Eschig.

Elémentaire I :
1er Mouvement de la sonate en UT (avec coupure de la 29e mesure jusqu'au 2e retour du thème), de Romberg - Ed. Billaudot-Delrieu.

Elémentaire II :
1er Mouvement du Concertino (jusqu'au retour du thème), de J. Klengel (révision Léonard Rose) - Ed. International.

Moyen I :
« Plainte et Gigue » de la 2e suite, de Caix d'Hervelois - Ed. Eschig.

Moyen II :
Sarabande de la 1re suite pour violoncelle, de J.-S. Bach - Ed. facultative.
Allegro Appassionato, de C. Saint-Saëns - Ed. Durand.

Supérieur :
1er Mouvement du concerto (révision Grutmacher), avec la cadence indiquée, de Boccherini - Ed. Breitkopf.
Elégie, de Gabriel Fauré - Ed. facultative.

Excellence :
1er Mouvement du concerto, de D. Kabalevsky - Ed. Chant du Monde.
Sarabande de la 5e suite pour violoncelle, de J.-S. Bach - Ed. facultative.

N.B. — Le dédoublement du degré Débutant a été décidé par la commission de manière à offrir aux jeunes élèves ayant début en cours d'année la possibilité de subir un examen très facile, les épreuves du degré Débutant 2 s'adressant à ceux qui ont accompli une année scolaire complète et dont le travail permet de les situer au niveau du Préparatoire 1 dès l'an prochain.

CLASSES DE CONTREBASSE

Débutants I :
« Rigaudon » (violoncelle classique Volume B), de Purcell - Ed. Philippo.

Préparatoire :
« Musette » (violoncelle classique Volume B), de A. Campra - Ed. Philippo.

Elémentaire I :
« Choral », d'Auguste Chapuis - Ed. Leduc.

Moyen I :
« Bourrée » (sans piano) Transcriptions Nanny, de J.-S. Bach Ed. Leduc.

Moyen II :
« 1er concerto » (garve et allegro), de Hændel - Ed. Eschig.

→ 23/111

rique, avec un diamètre de 3 cm et plus, est fixée sur le serpent par l'intermédiaire d'un bocal en métal. La perce est assez large ; les ouvertures sont respectivement de 2,5 et de 11 cm. L'instrument comporte 6 trous latéraux, disposés de façon que l'on puisse à peu près les recouvrir avec les doigts des deux mains ; on utilisait pour plus de commodité des gants spéciaux en cuir. Un seul coup d'œil montre que la disposition de ces trous n'a rien à voir avec ceux d'une flûte où le débouchage successif détermine une montée par tons et demi-tons.

On vérifie que, tout bouché, on peut jouer en continu des notes recouvrant à peu près une octave ! A partir d'un certain point on a un saut au partiel suivant... Le champ de liberté est donc énorme et on peut bien se demander pourquoi on y a ménagé des trous latéraux ! En fait, ils permettent d'accrocher plus facilement tel ou tel partiel désiré, de réaliser telle ou telle note avec un timbre plus beau qu'avec tel autre doigté. Le serpent (et le musicien qui en jouait) était assez généralement l'objet de risée : on en possède des témoignages ! Il était réputé pour être faux ! Mais nous savons ce qu'il faut en penser ! Il n'est « juste » et « beau » que lorsqu'il est joué par un musicien habile...

Quoiqu'il en soit, toutes les considérations précédentes vont nous permettre à présent d'aborder l'instrument qui est l'objet de notre propos ici, à savoir le cor, dont l'ancêtre direct est la trompe de chasse de l'Encyclopédie, et dont il convient de dire quelques mots.

Nous avons la chance d'avoir un sonneur de trompe avec nous, en la personne de M. Jean Piétri.

3° CONVERSATION AVEC M. PIETRI SUR LA TROMPE DE CHASSE

M. Leipp : Fait-on toujours les trompes comme à l'époque de l'Encyclopédie ?

M. Piétri : Oui. La trompe Périnet, qui a une centaine d'années, était faite ainsi et les successeurs de Périnet conservent les mêmes traditions de fabrication. Certains fabricants réalisent maintenant les pavillons par déformation d'une seule pièce plane de métal sur mandrin approprié.

M. Leipp : Vos embouchures n'ont pas les mêmes bords que celles des cors d'orchestre ; leurs bords sont coupants !

M. Piétri : Oui. N'oublions pas que nous sonnons à cheval et il ne faut pas que l'embouchure glisse sur les lèvres.

M. Leipp : Les mesures que nous avons faites ensemble ont montré que vous émettiez des sons d'une intensité extraordinaire, 110 dB à un mètre... Cela doit vous poser des problèmes pour vous entraîner à Paris !

M. Piétri : Oui. Beaucoup d'entre nous sont obligés de s'entraîner dans des caves !

M. Leipp : Quel a été le rôle du Marquis de Dampierre dans le cas de la trompe de chasse ?

M. Piétri : Dampierre n'a fait qu'utiliser des cuivres qui existaient bien avant lui. Par contre il a écrit les sonneries, les fanfares qui constituent encore l'essentiel du répertoire actuel, quelques modifications à part, car la vènerie a évolué depuis.

M. Leipp : Et avant Dampierre ?

M. Piétri : Les premières sonneries correspondaient à une espèce d'alphabet Morse utilisant la pédale ,c'est-à-dire le son le plus grave effectivement possible avec la trompe, et qui correspond au partiel 2, et le « ton grêle » (partiel 3). On a parfois rajouté une troisième note ; mais ces sonneries restaient de la signalisation.

M. Leipp : Le grain de l'embouchure que vous utilisez est très petit, environ 3 mm de diamètre. D'autre part vous développez des pressions considérables souvent supérieures au mètre d'eau au manomètre à air libre, comme nous l'avons vérifié ensemble. Cela doit limiter la durée pratique des sonneries !

M. Piétri : Oui. Mais cela donne au timbre une richesse extraordinaire.

M. Leipp : En effet, nous avons vérifié qu'on trouvait des harmoniques intenses jusqu'à 12 000 Hz, au moins de près... Il va sans dire qu'une partie de ces spectres est absorbée par la distance, le sous-bois, etc. Mais il semblerait, d'après quelques essais que nous avons faits antérieurement, que la trompe porte très loin en sous-bois ; peut-être à cause de la réverbération des feuilles qui sont statistiquement parallèles au sol.

M. Piétri : C'est probable. Mais étant donné la richesse du spectre. dans toutes les conditions il en reste quelque chose à grande distance. La trompe porte à plusieurs kilomètres !

M. Leipp : Une caractéristique très particulière du jeu de trompe réside dans les attaques : le son y baisse très rapidement avant de trouver sa hauteur normale ; c'est très net sur les sonagrammes et il y a là une différence énorme avec le cor en orchestre (fig. 5a). Nous y reviendrons tout à l'heure avec des analyses comparatives. Une autre particularité est le « tayauté » au sujet duquel on a dit beaucoup de choses plus ou moins fantaisistes (fig. 5b).

M. Piétri : Oui. Il se produit des phénomènes très rapides entre les notes jouées, que l'on a du mal à analyser à l'oreille, mais qui déterminent justement cette sensation très particulière.

M. Leipp : Les sonagrammes montrent bien ce qu'il en est ! Entre deux notes identiques jouées successivement, on voit un bref saut vers le partiel

TROMPE jeu normal

kHz 6 5 4 3 2 1

la2 la la ré ré ré mi fa# sol fa#

1 s.

(Les spectres sont très riches : ils montent plus haut que 10 000 Hz... Les attaques sont très franches, avec des bruits ; la très rapide baisse de hauteur est une caractéristique importante venant du style de jeu particulier aux sonneurs de trompe : le timbre est lié à ce phénomène que le sonagraphe seul peut mettre en évidence.)

TROMPE de CHASSE

kHz 7 6 5 4 3 2 1

TAYAUTÉ sur le RÉ

(TAYAUTE : Cet effet très particulier est difficile à analyser à l'oreille. Le sonagramme montre qu'il s'agit en fait d'un « passage » entre deux notes identiques (ré$_3$ ici) avec un très bref saut sur le partiel suivant, que l'on n'atteint pas tout à fait (la septième environ ici).

(COMMENTAIRES : L'allure spectographique des sons de trompe en jeu normal, beaucoup plus que de l'instrument, dépend de l'embouchure très particulière, à bords coupants, utilisée par les sonneurs, et du style de jeu (en particulier de la façon d'attaquer et d'arrêter les sons). L'intensité globale est énorme (110 dB à 1 mètre) et les spectres, même filtrés par la distance et masqués par des bruits de fonds variés, « portent » au loin (5 km et plus !)

supérieur. On ne saute pas tout à fait à l'octave car le temps est trop bref, mais à la septième au moins dans certains cas, parfois un peu moins. Entre les deux notes successives il existe une espèce de « bruit blanc » très intense qui fait partie du phénomène. La méthode sonagraphique nous permet une fois de plus d'analyser ces phénomènes temporels rapides, très importants du point de vue perceptif et de comprendre ce qui se passe.

M. Leipp : Pourriez-vous maintenant nous dire en quelle occasion vous jouez « bouché », ce qui produit un timbre très spécial ?

M. Piétri : Oui ! C'est par exemple à l'occasion de la Saint-Hubert, où nous interprétons à la Madeleine, le Te Deum avec les trompes. L'effet est très spécial : c'est vraiment de la musique diatonique, car en bouchant on peut jouer toutes les notes qu'on veut, et combler les « trous » de la série normale donnée par la trompe. Mais j'empiète là déjà sur le sujet dont va nous parler maintenant M. Thévet.

(A suivre.)

BACCALAUREAT 1974

Le Fascicule (supplément au numéro 202) contenant les analyses des trois œuvres musicales imposées pour la session 1974 est en vente au prix inchangé de **F 6,—.**

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal, 3 volets) au nom de « L'Education Musicale », **C.C.P. 1809-65 Paris.**

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

N° 1	**Berlioz** : Le Carnaval romain	**F 3,—**
N° 2	**Beethoven** : La Sonate à Kreutzer	**F 3,—**
N° 3	**Ravel** : Jeux d'eau	**F 3,—**
N° 4	**Haydn** : Symphonie la Surprise	**F 3,—**
N° 5	**Vivaldi** : Les Saisons	**F 3,—**
N° 6	**Prokofiev** : Pierre et le Loup	**F 3,—**
N° 7	**Roussel** : Le Festin de l'araignée	**F 3,—**
N° 8	**Smetana** : La Moldawa	**F 3,—**
N° 9	**Ravel** : Le Tombeau de Couperin	**F 3,—**
N° 10	**Stravinsky** : L'Oiseau de feu	**F 3,—**
N° 11	**Hændel** : Water Music	**F 3,—**
N° 12	**Tchaikovsky** : Casse Noisette	**F 3,—**
N° 13	**Schumann** : Les Deux Grenadiers	**F 3,—**
N° 14	**Weber** : Le Freischutz (ouverture)	**F 3,—**
N° 15	**Borodine** : Le Prince Igor	**F 3,—**
N° 16	**Beethoven** : Concerto de violon	**F 3,—**
N° 17	**Berlioz** : Symphonie fantastique	**F 3,—**
N° 18	**Bizet** : L'Arlésienne	**F 3,—**
N° 19	**Rimsky-Korsakov** : Shéhérazade	**F 3,—**
N° 20	**Moussorgsky** : Tableaux d'une exposition	**F 3,—**
N° 21	**Honegger** : Coriolan (ouverture)	**F 3,—**
N° 152	**Beethoven** : 8e Symphonie — **Berlioz** : Chasse, Orage — **Debussy** : Mandoline, Chevaux de bois	**F 5,—**

LE DISQUE DU BACCALAUREAT 1974

Conjointement et en complément du Fascicule 202, est un disque **LA VOIX DE SON MAITRE, COSI 12592, qui est en vente chez les disquaires à partir du 1er Décembre 1973.**

CONCERTS DE MIDI

DANS L'AMPHITHEATRE DE L'INSTITUT D'ART ET D'ARCHEOLOGIE

3, rue Michelet - 75006 PARIS - à 12 h 30

Vendredi 7 décembre 1973, à 12 h 30 : LE GOUPE D'INSTRUMENTS ANCIENS DE PARIS, animé par Roger Cotte, avec le concours de S. Abramovicz, G. Retat, F. Schneider, J. Bernik et de Roger Cotte (instruments anciens, et de Liliane Augé, Françoise Pinaud, Gilles Maidon dans une chorégraphie de Chantal Chazée, et de Pierre-François Pistotio, récitant.

Œuvres de N. Rozé, F.-J. Gossec, Susato, C. Gervaise et anonymes des XIVe et XVIIIe siècles.

Vendredi 14 décembre 1973, à 12 h 30 : LILY LASKINE, harpiste.

Entretien sur la harpe entre Lily Laskine et Jacques Chailley.

Œuvres de G.-F. Hændel, Matielli, Bochsa, A. Roussel, G. Debussy, G. Faure.

Dernier concert avant les vacances de Noël - Reprise le 11 janvier 1974, à 12 h 30.

Prix des places : 6 F - Etud. : 5 F.

Abonnements (5 concerts au choix) : 25 F - Etud. : 20 F.

Carnets collectifs (5 places pour le même concert) : 25 F - Etud. : 20 F.

Renseignements : Mlle Francine FRANZ, Secrétaire générale, tél. : 727-54-74, et permanence tous les vendredis, de 10 h à 12 h, à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, 75006 Paris. Tél. : 326-94-14.

Avant le concert : Buffet (non compris) à partir de 11 h 45).

EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE LES MUSIGRAINS

EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE-LES MUSIGRAINS pour jeunes de 12 à 17 ans - Mercredi 12 Décembre à 14 h 30 - Théâtre des Champs-Elysées.

MUSIQUE HONGROISE (2e partie)

avec des œuvres de Kodaly et Bartok - de nombreux solistes dont Jean-Pierre Armengaud, Reynald Chapuis, Annie Jodry, Jean-Pierre Sabouret, Michel Arrignon - et la Chorale des Petits Chanteurs de Vincennes, direct. Jean Ladrette.

Partie culturelle : Jean-Pierre Armengaud.

CYCLE PREPARATOIRE AUX MUSIGAINS pour enfants de 8 à 12 ans - Mercredi 19 Décembre à 14 h 30, 16 h et 17 h 30 au Théâtre des Champs-Elysées.

BEETHOVEN

avec le concours d'une jeune soliste Nathalie Bera Tagrine. Orchestre des Concerts Lamoureux sous la direction de Robert Blot.

Partie éducative : Germaine Arbeau-Bonnefoy.

19/107 ←

Supérieur :
« Largo et scherzando », V. Servanti - Ed. Leduc.

Excellence :
« Prélude, Thème et Variations », de M. Mirouze - Ed. Eschig.

CLASSES DE GUITARE

Débutants :
Au choix du professeur (la même œuvre étant imposée à tous les élèves du même conservatoire).
Une gamme sur 2 octaves.

Préparatoire I :
Basse danse (page 7 de Gitarenspiel, Vol. 1) - Blanche = 120/132 - d'Attaingnant - Ed. Schott.

Préparatoire II :
Etude n° 1 (1er cahier), de Léo Brower - Ed. Eschig.
Cappriccio (la partita en LA mineur n° 12102), d'A. Logy - Ed. Universal.

Elémentaire I :
Alman n° 14 (n° 3973), de J. Dowland - Ed. Universal.
Etude n° 6 du 2e cahier, Noire = 80, de Brower - Ed. Eschig.

Elémentaire II :
Canarios, version Pujol, de G. Sanz - Ed. Eschig.
Prélude n° 6 n° 124, de M. Ponce - Ed. Schott.

Moyen I :
Sarabande et Bourrée n° 12471, de Bach - Ed. Universal.

Moyen II :
Valse n° 153, de M. Ponce - Ed. Schott.
Etude n° 8, de Villalobos - Ed. Eschig.

Supérieur :
Fantaisie n° 7 (avec la 3e corde en FA dièse), de J. Dowland - Ed. Schott.
« 20 Avril », 4e pièce de « Si le jour paraît... », de M. Ohana - Ed. Billaudot.

Excellence :
Quatre pièces brèves, de Frank Martin - Ed. Universal.

CHANT

Moyen :
Une vocalise - étude sans paroles.
Un air classique se situant dans une période ne dépassant pas la première moitié du XIXe.
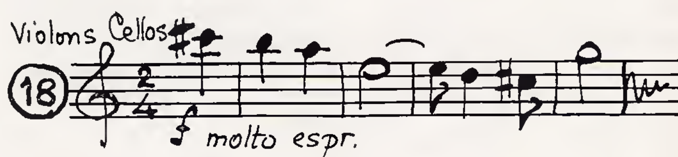
Supérieur :
Un air de caractère classique (Bach - Hændel - Gluck - Mozart - etc.).
Deux mélodies choisies dans deux époques différentes dont une au moins sera chantée en français.

Excellence :
Les candidats devront obligatoirement avoir obtenu l'année précédente un premier prix.
1° Un air qui sera choisi par le jury parmi les TROIS d'époques différentes, qu'ils devront présenter.
2° Une mélodie romantique choisie par le jury parmi les TROIS qu'ils devront présenter.
3° Une mélodie moderne choisie parmi les TROIS qu'ils auront préparées pour le concours.
Le jury se réservant la possibilité de demander au candidat une 4e œuvre, ou un déchiffrage.
Récompenses :
Moyen : 3e, 2e, 1re médailles. Seule la 1re est ascendante.
Supérieur : 2e, 1er accessits, 2e, 1er prix. Seul le 1er prix est ascendant.
Excellence : Mention d'excellence - premier prix.
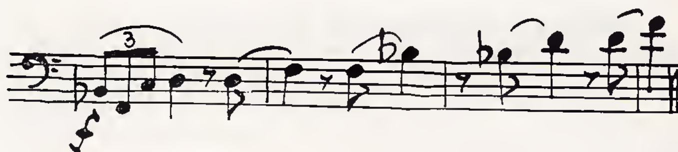
(A suivre.)

16/104 ←

guement l'allure du thème de Jokanaan **(11),** et que donnent alternativement le cor anglais, l'heckelphone doublés par trois pupitres d'altos et les cellos, puis les clarinettes, le basson, les altos et cellos. Cette division se maintient durant tout le premier volet avec des batteries de flûtes et des tenues de bois et cordes. Trois mesures de transition, plus lentes, présentent aux quatre cors le thème de la personnalité de Jokanaan **(13).** Au chiffre 61, nouveau volet Presto avec des traits rapides ascendants aux cellos et altos : c'est l'impatience de Salomé à laquelle succède un travail thématique sur le motif de la citerne aux basses des vents et contrebasses à cordes. A 63, l'orchestre mêle en un lyrisme passionné **(9 a)** au thème de Jokanaan **(13)** et à un nouveau motif, celui qu'on pourrait dire le cœur passionné de Salomé **(18).**



Les seconds violons reprennent un motif épisodique et haletant déjà entendu au chiffre 58 et qui exprime l'impatience de la jeune fille. Ce motif prolonge d'ailleurs **(9 a)** :



(A suivre.)

EDUCATION NATIONALE

Circulaire n° 73-395 du 4 octobre 1973 annonce la **prise en compte de certains services pour le classement des professeurs titulaires du second degré.**

Il s'agit des services accomplis en qualité de **maître auxiliaire** des enseignements spéciaux de Paris ou de la Seine.

Les personnels intéressés devront déposer une demande, accompagnée des pièces justificatives, dans les meilleurs délais.

Les pièces justificatives doivent pouvoir être obtenues auprès de l'Inspection de la Musique, 15, rue Jean-Lantier, 75001 PARIS.

Le **décret 73-945 du 3 octobre 1973** définit les **conditions de titularisation de certains maîtres auxiliaires des enseignements spéciaux du second degré.**

Art. 2. — Jusqu'au 31 décembre 1974, le ministre de l'Education nationale et le ministre chargé de la Fonction publique fixent, chaque année, par arrêté conjoint, le nombre de postes de chargés d'enseignement auxquels pourront être nommés les maîtres auxiliaires régis par le décret du 3 avril 1962 susvisé qui assurent dans un établissement d'enseignement public du second degré l'enseignement musical et qui auront subi avec succès les épreuves d'un concours spécial dont les modalités sont fixées par arrêté conjoint des mêmes ministres.

Les candidats doivent justifier au 31 décembre de l'année du concours de dix années de services d'enseignement dans un établissement d'enseignement public du second degré, dont cinq années dans la discipline considérée.

UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE

Année universitaire 1973-1974

U. E. R. DE MUSICOLOGIE

1, rue Victor-Cousin - 75230 PARIS CEDEX 05
(Tél. : 325-24-13)

PERSONNEL ENSEIGNANT à temps complet

M. Jacques CHAILLEY, professeur, docteur ès-lettres. — Mlle Edith WEBER, professeur, docteur ès-lettres. — M. Jean MONGREDIEN, chargé d'enseignement, agrégé. — Mlle Simone CUSENIER, maître-assistant agrégé. — Mlle Michèle BARBE, assistant, titulaire du CAEM. — M. Alain CHASTAGNOL, assistant agrégé. — M. Jean GRIBENSKI, assistant. — M. Gilles LEOTHAUD, assistant. — Mme Danièle PISTONE, assistant, admissible à l'agrégation. — Mme Nicole SEVESTRE, assistant, titulaire du CAEM.

L'enseignement est assuré, en outre, par des chargés de cours complémentaires.

Direction (p.i.) : Mlle Edith WEBER, professeur à l'université de Paris-Sorbonne.

Attachée d'administration universitaire : Mme Gilberte LEON-BARELLAS.

L'U.E.R. (n° 429) — **seule** U.E.R. de **Musicologie** en France — est rattachée à l'université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

L'U.E.R. de Musicologie prépare aux diplômes suivants :

I. **DEUG Lettres et Arts Section Musique** (arrêté paru au J.O. du 8 août 1973 - habilitation : 4 octobre 1973). — II. **DUEL Education Musicale** (deuxième année). — III. **LICENCE** D'EDUCATION MUSICALE. — IV. **MAITRISE** D'EDUCATION MUSICALE. — V. **CAPES** D'EDUCATION MUSICALE. — VI. **MAITRISE** spécialisée de MUSICOLOGIE. — VII. **DOCTORATS :** de Troisième Cycle - d'Université - d'Etat.

CONDITIONS D'ADMISSION

1) **Première inscription : DEUG Musique :** Baccalauréat.

Les baccalauréats A^{6} et F^{11} sont recommandés, mais l'U.E.R. accueille tous les bacheliers.

Certaines équivalences (titres musicaux, titres étrangers) sont reconnues.
Se renseigner à la direction de l'U.E.R.

2) **Inscription en DUEL** (deuxième année).

Minimum 4 U.V. de première année, dont obligatoirement l'U.V. MM 101 ou MM 102.

3) **Inscription en Licence d'Education musicale.**

Baccalauréat et D.U.E.L. d'Education musicale (ou minimum de 10 U.V. de D.U.E.L. d'Education musicale).

4) **Inscription en Maîtrise de Musicologie.**

Baccalauréat et D.U.E.L. d'Education musicale (ou minimum de 10 U.V. de D.U.E.L. d'Education musicale. Certaines dispenses de D.U.E.L. sont reconnues.

Se renseigner à la direction de l'U.E.R.

5) **Inscription en Maîtrise d'Education musicale.**
Licence d'Education musicale.

6) **Inscription au C.A.P.E.S. d'Education musicale.**
Licence d'Education musicale.

7) **Inscription aux divers Doctorats.**
Maîtrise. (Se renseigner à la direction de l'U.E.R.)

1) **N° de l'U.E.R. de Musicologie et d'Education musicale :** 429.

2) **N° des Unités de valeur (U.V.) majeures - D.E.U.G. Musique :**

— **MM 101** * : Solfège (niveau 1) * 1/2 U.V. — **MM 102 :** Harmonie (niveau 1). — **MM 103 :** Histoire de la Musique (1700-1918). — **MM 104 :** Histoire des Arts (1700-1918). — **MM 105 :** Expression écrite et orale du français. — **MM 106 :** Acoustique musicale (U.V. préparée à l'U.E.R. de Musicologie).

ou 1 U.V. préparée à l'université de Paris-Sorbonne :

Histoire ; Littérature française ; Littérature étrangère ; Mathématiques et Informatique ; **Autre** langue.

— Attestation de langue préparée à l'U.E.R. de Musicologie :

Allemand musicologique ; Anglais musicologique ; Espagnol musicologique ; Grec musicologique ; Italien musicologique : Latin musicologique.

— Attestation de pratique musicale collective.

3) **N° des Unités de valeur (U.V.) - D.U.E.L. Education musicale.**

A — **U.V. majeures (1973-1974) :**

— **MM 201 :** Eléments de la musique. — **MM 202 :** Analyse et écriture. — **MM 203 :** Structures et formes (Antiquité-1700). — **MM 204 :** Pratique et animation.

B — **U.V. mineures (1973-1974) :**

— **MM 205 :** Histoire des civilisations (Antiquité-1700). — **MM 206 :** Acoustique musicale. — **MM 207 :** Organologie. — **MM 208 :** Exécution instrumentale (niveau supérieur).

4) **N° des Certificats (deuxième cycle) première année :**

— **MM 301 :** C¹ de Technique musicale (licence). — **MM 302 :** C¹ d'Histoire de la musique du XXᵉ siècle (licence). — **MM 303 :** C¹ d'Ethnomusicologie (maîtrise). — **MM 304 :** C¹ d'Histoire de la musique ancienne (licence et maîtrise). — **MM 305 :** C¹ d'Histoire de la musique classique (licence et maîtrise). — **MM 306 :** C¹ d'Histoire de la musique romantique (licence et maîtrise). — **MM 307 :** C¹ d'Histoire de la musique moderne et contemporaine (maîtrise).

5) **Nᵉ du Certificat (deuxième cycle) deuxième année :**

— **MM 401 :** C² Méthode de recherche en Musicologie (certificat de maîtrise de Musicologie en 2 ans) (Certificat de maîtrise d'Education musicale en 1 an).

⁂

Les C¹ **MM 301** et **302** sont obligatoires pour la **licence d'Education musicale.**

Le C¹ **MM 302** est incompatible avec les C¹ MM 303 et MM 307.

Les C¹ **MM 303, MM 304, MM 305, MM 306** sont des C¹ de **maîtrise spécialisée de Musicologie** (en 2 ans) et des certificats **« à option » pour la licence d'Education musicale** (1 seul C¹ à option).

D.E.U.G. « LETTRES et ARTS : MUSIQUE »
U.V. organisées à partir de 1973-1974

— **U.V. MAJEURES :**

— **MM 101 * :** Solfège (niveau 1) * 1/2 U.V. — **MM 102 :** Harmonie (niveau 1). — **MM 103 :** Histoire de la musique (1700-1918). — **MM 104 :** Histoire des Arts (1700-1918). — **MM 105 :** Expression écrite et orale du français. — **MM 106 :** Acoustique musicale (U.V. préparée à l'U.E.R. de Musicologie).

ou : 1 U.V. : Histoire ; Littérature française ; Littérature étrangère ; Mathématiques et Informatique ; **Autre** langue vivante (U.V. préparées à l'université de Paris-Sorbonne).

— **ATTESTATION DE LANGUE** (préparée à l'U.E.R. de Musicologie) :

— Allemand musicologique ; Anglais musicologique ; Espagnol musicologique ; Grec musicologique ; Italien musicologique ; Latin musicologique.

A ces 5 U.V. 1/2 Majeures s'ajoute la **pratique musicale** (selon l'arrêté) qui fera l'objet d'une ATTESTATION (cf. ci-dessous).

U.V. organisées à partir de 1974-1975

— **U.V. MAJEURES :**

— **MM 201 *** : Solfège (niveau 2) * 1/2 U.V. — **MM 202** : Harmonie (niveau 2). — **MM 203** : Histoire de la musique (Antiquité-1700). — **MM 204** : Histoire des Arts (Antiquité-1700).

— **U.V. MINEURES :**

— 3 U.V. mineures au choix de l'étudiant. Il sera recommandé aux étudiants d'éviter la dispersion.

— **ATTESTATION DE PRATIQUE MUSICALE (collective et individuelle).**

Soit au TOTAL pour le **D.E.U.G. en 2 ans :**

9 U.V. MAJEURES (matières définies par l'arrêté) :

3 U.V. MINEURES.

TOTAL : **12 unités de valeur** auxquelles s'ajoutent :

1 Attestation de langue ;

1 Attestation de pratique musicale (en 2 ans).

⁂

La PRATIQUE MUSICALE COLLECTIVE sera sanctionnée par une Attestation d'**assiduité contrôlée** d'après la liste d'émargement pendant les deux années (présence à 20 séances minimum — chaque année — soit à la chorale, soit à l'orchestre).

Il sera possible — pour les étudiants ne pouvant pas prendre part aux répétitions de la chorale ou de l'orchestre de l'U.E.R. de musicologie — de valider une attestation (portant sur deux ans) émanant d'une chorale agréée par l'U.E.R. de Musicologie en début d'année.

⁂

La PRATIQUE MUSICALE INDIVIDUELLE sera sanctionnée sur **examen.**

Il sera possible d'obtenir une **dispense sur titres** dont la liste sera établie après consultation du Ministère des Affaires Culturelles.

⁂

— **U.V. TECHNIQUES** (de niveau) :

Pour les U.V. techniques de niveau (Solfège, Harmonie), ne pourront être admis en niveau 2 (MM 201 *, MM 202) que les étudiants ayant obtenu le niveau 1 (MM 101 *, MM 102).

Les équivalences de Solfège admises dans le cadre du D.U.E.L. d'Education musicale sont reconduites pour le D.E.U.G. (par exemple : première médaille de solfège du C.N.S.M.). **Les étudiants devront adresser au Directeur de l'U.E.R. une demande ac-**

compagnée de la photocopie du diplôme obtenu. Une réponse écrite leur sera adressée.

N.B. : « Solfège » et « Harmonie » correspondent à la « technique musicale » figurant dans l'arrêté.

I. — D.E.U.G. MUSIQUE

U.V. obligatoire à choisir dans les disciplines suivantes :

MM 106 : Acoustique musicale (préparée à l'U.E.R. de Musicologie)

ou :

1 U.V. d'Histoire (inscription en Sorbonne - salle Saint-Jacques n° 6) ; **1 UV. de Littérature française** (inscription à l'U.E.R. de Littérature française, esc. C, 2e étage) ; **1 U.V. de Mathématiques et Informatique** (inscription au Secrétariat en Sorbonne, esc. K, porte 605) ; **1 U.L. de Littérature étrangère : Anglais,** 6 bis, rue Danton, 75006 Paris - **Allemand,** Grand Palais, 75008 Paris - **Espagnol,** 31, rue Gay-Lussac, 75005 Paris - **Italien,** Grand Palais, 75008 Paris - **Roumain,** 18, rue de la Sorbonne, 75005 Paris - **Slavistique,** Grand Palais, 75008 Paris.

II. — D.U.E.L. D'EDUCATION MUSICALE
(Dernière année 1973-74)

A l'université de Paris-Sorbonne, le D.U.E.L. comprend 12 Unités de Valeur : 8 majeures - 4 mineures.

Codes

U.V. majeures (4) :

1) **MM 101 :** Elément de la musique. — 2) **MM 102 :** Analyse et écriture. — 3) **MM 103 :** Structures et formes (1700-1918). — 4) **MM 104 :** Pratique musicale collective.

U.V. mineures * (U.V. libres) (2) :

5) **MM 105 * :** Histoire des Arts (1700-1918) ou une U.V. préparée à l'université de Paris-Sorbonne. — 6) 1 U.V. * de premier cycle préparée à l'université de Paris-Sorbonne.

U.V. majeures (4) :

7) **MM 201 :** Elément de la musique. — 8) **MM 202 :** Analyse et écriture. — 9) **MM 203 :** Histoire de la musique (Antiquité-1700). — 10) **MM 204 :** Pratique musicale **individuelle** et **collective.**

U.V. mineures (2) :

11) 12) U.V. libres.

Au choix : **MM 205 :** Histoire des Civilisations (Antiquité-1700) ; **MM 206 :** Acoustique musicale ; **MM 207 :** Organologie (pour ces trois : U.V. préparées à l'université de Paris-Sorbonne) ; **MM 208 :** Instrument - niveau **supérieur.**

(A suivre)

ORGANOLOGIE (II) *

par Roger COTTE

Assistant de recherches à l'Université de Paris IV
Chargé de la Direction du laboratoire de musicologie,
Professeur à la Schola Cantorum

BIBLIOGRAPHIE

Une bibliographie exhaustive de l'organologie occuperait à elle seule un ou même plusieurs forts volumes ; aussi ne pouvons-nous guère prétendre être complet dans le cadre que nous nous sommes fixés ici. Nous énoncerons les ouvrages consacrés à un seul instrument ou une même famille d'instruments en particulier au cours des articles spéciaux qui seront publiés ultérieurement, nous bornant, pour l'instant, aux traités généraux et aux encyclopédies.

Si l'on n'a que des notions très sommaires — ou même pas de notions du tout — d'organologie, on aura intérêt à se procurer des ouvrages très simples, écrits à des fins pédagogiques relativement modestes, tels :

— Marcel CORNELOUP : **L'orchestre et ses instruments,** Presses d'Ile-de-France, Paris, 1955, préface de J. CHAILLEY.

> Ouvrage excellent pour la préparation des cours au niveau du secondaire, à faire éventuellement acquérir par les élèves.
> Quelques erreurs faciles à rectifier.

— Winfried PAPE : **Instrumenten handbuch,** Musikverlag Hans Gerig, Cologne, 1971.

> Ouvrage modèle, donnant systématiquement tous les renseignements souhaitables sur chaque instrument. Malheureusement en langue allemande, mais les figures, très claires, peuvent être d'un grand secours au pédagogue. Bibliographie imposante.

A un degré plus avancé, on se procurera des livres plus importants, plus richement illustrés, plus onéreux aussi, mais qui ne remplacent pas toujours les deux volumes décrits ci-dessus :

— R. BRAGARD : **Les instruments de musique dans l'art et dans l'histoire**, Société française du livre, Paris, 1967.

> Ouvrage richement illustré (principalement de photographies en couleurs d'instruments conservés au Musée du Conservatoire de Bruxelles). Texte un peu confus.

— E. WINTERNITZ : **Instruments de musique du monde occidental,** traduit de l'allemand par Y. HUCHER et J. MORINI, Arthaud, Paris, 1972.

> Splendide volume, consacré exclusivement aux instruments anciens. Très belles illustrations, textes clairs, mais l'auteur n'est visiblement attiré que par la seule beauté plastique des objets et n'accorde aucun intérêt à leur destination musicale.

— G. GORGERAT : **Les instruments de musique,** Avanti, Neuchâtel, s.d.

> Trop d'erreurs rendent cet ouvrage absolument inutilisable. C'est pourquoi nous le signalons.

— S. PAGANELLI : **Musical instruments from the Renaissance to the 19th century,** traduction anglaise de l'italien, Hamlyn, Londres, 1970.

> Ouvrage modeste, mais aimablement illustré ; bonne introduction à la connaissance des instruments anciens, pourvu qu'on puisse lire l'anglais.

Des ouvrages plus anciens n'en ont pas moins conservé beaucoup d'intérêt et peuvent souvent être fort utiles en dépit de leur présentation démodée. Citons parmi les plus prestigieux :

— **Encyclopédie de la Musique** publiée sous la direction d'A. LAVIGNAC et L. de LA LAURENCIE, Paris, Delagrave, 1921-1931), 2e partie, vol. II, Technique vocale et instrumentale, et vol. III, Technique instrumentale.

> Très décriés et bien à tort, ces deux volumes sont continuellement pillés par les auteurs d'articles de vulgarisation. Il est exact que les différents chapitres ayant été confiés chacun à des auteurs différents se trouvent être de niveaux fort inégaux, mais ils n'en constituent pas moins une source irremplaçable de renseignements souvent de première main.

— Curt SACHS : **The history of Musical Instruments,** W. Norton, New-York, 1940.

> Mise à jour de travaux plus anciens du célèbre organologue. Voyez ci-dessous ses ouvrages plus spécialisés.

— René BRANCOUR : **Histoire des instruments de musique,** Laurens, Paris, 1921.

> Honnête publication du Conservateur du musée instrumental du Conservatoire de Paris.

D'autres auteurs ont traité d'aspects plus particuliers de la science organologique. Certains, par exemple, se sont attachés à dégager les lois qui régissent l'évolution des instruments de musique. En règle quasi-générale, ces « philosophes » de l'organologie produisent des textes hermétiques, indigestes et sans grand intérêt, à l'exception, toutefois, d'un ouvrage tout à fait remarquable :

— A. SCHAEFFNER : **Origine des instruments de musique,** Payot, Paris, 1936.

> Ce travail, mené sur des bases certaines acquises au cours de nombreuses missions d'ethnologie, développe à partir d'observations précises une philosophie de l'évolution de l'organologie musicale.

Deux ouvrages pourront procurer les indispensables connaissances scientifiques de base :

— V. C. MAHILLON : **Eléments d'acoustique musicale et instrumentale,** Mahillon, Bruxelles, 1874.

> Ce vieil ouvrage, que l'on peut encore trouver en occasion, n'a jamais été véritablement remplacé. L'excellent

* Voir « L'E.M. » n° 202 de novembre 1973.

facteur d'instruments qu'était l'auteur y expose de manière très simple et très complète, à l'intention des musiciens, les principes de la construction et du fonctionnement des instruments de musique.

— E. LEIPP : **Acoustique et musique,** Masson, Paris, 1971.

Ouvrage utilisable, à défaut du précédent (dans la prespective musicologique où nous nous situons). Une trop riche argumentation mathématique rebutera le musicien qui regrettera, par contre, de n'y point trouver des notions aussi élémentaires que l'étendue notée des instruments décrits. La classification adoptée (évoquée dans notre précédent article), trop insolite, heurtera les habitudes reçues. En revanche, les croquis sont excellents et très précis.

On pourra résoudre les difficultés de la terminologie avec l'aide des ouvrages suivants :

— Rowland WRIGHT : **Dictionnaire des instruments de musique, étude de lexicologie,** Battley, Londres, 1941.

Cet extraordinaire ouvrage, en français, se présente sous l'aspect d'un lexique, chaque terme étant accompagné de citations empruntées à la littérature française du moyen âge à l'époque moderne. Très complet et très riche.

— Curt SACHS : **Real-Lexikon der Musikinstrumente,** J. Bard, Berlin, 1913.

Donne le nom de chaque instrument dans les principales langues européennes.

Si l'on désire effectuer des travaux personnels originaux, il conviendra de remonter aux sources qui seront, en premier lieu, constituées par les ouvrages spécialisés concernant tels instruments ou familles d'instruments en particulier (méthodes, traités, études, manuels de facture, etc.), qui seront indiqués ultérieurement aux chapitres **ad hoc.** Mais certains ouvrages exhaustifs demeurent irremplaçables, tels :

— Marin MERSENNE : **Harmonie universelle,** Paris, 1636, réimpression moderne : C.N.R.S., 1963, 3e volume.

Le troisième volume de cet ouvrage est consacré à l'étude des instruments de musique en usage à l'époque. Donne de précieuses indications de facture, d'accord, ainsi que des exemples musicaux souvent importants et inédits autrement.

— Pierre TRICHET : **Traité des instruments de musique,** 1640. Edition moderne : S.M.A., Neuilly-sur-Seine, 1957.

Cet ouvrage, parfois décrié, est à la fois une œuvre de compilation (on y trouve nombre d'éléments empruntés au précédent) et le travail original d'un auteur curieux de musique et de mécanique.

— Michael PRAETORIUS : **Syntagma musicum, De Organographia,** Wolfenbüttel, 1619, réimpression moderne : Bärenreiter, Kassel, 1958.

La partie centrale (2e volume) de cet ouvrage est consacrée à l'étude des instruments de musique, mais on trouve aussi des indications organologiques dans les volumes I et III. Le texte, en allemand, présente de grandes difficultés de lecture et de traduction. Il est, de plus, truffé de citations en langues diverses. Les planches sont précises et fort belles. Une traduction critique est actuellement en cours de réalisation, par une équipe de spécialistes, au laboratoire de musicologie (1), où il est possible de consulter les chapitres déjà achevés.

— DIDEROT et d'ALEMBERT : **Encyclopédie ou dictionnaire raisonnné des sciences, des arts et des métiers...,** Paris, 1751.

Les articles concernant la facture instrumentale, ainsi que les planches les illustrant constituent une documentation irremplaçable, d'une extrême précision. Beaucoup de reconstitutions d'instruments anciens sont possibles à partir de cette seule source.

— P. BONANNI : **Description des instruments harmoniques,** textes italiens et français, gravures.

Ouvrage assez peu précis dans l'ensemble, parfois même très fantaisiste.

On trouvera dans les traités d'orchestration des indications précises concernant l'emploi des différents instruments, ainsi que les possibilités techniques de chacun. Les principaux sont :

— FRANCŒUR neveu (Louis-Joseph) : **Diapason général,** Deslauriers, Paris, s.d. (1772).

Ouvrage essentiellement consacré aux instruments à vent. Indispensable à la compréhension de l'orchestration du XVIIIe siècle.

— H. BERLIOZ : **Traité d'instrumentation et d'orchestration,** Lemoine, Paris.

Cet ouvrage modèle ne conserve de valeur que relative, en raison des progrès de la facture et de la technique depuis la date de sa première parution (1844).

— C.-M. WIDOR : **Technique de l'orchestre moderne, complément au traité de Berlioz,** Lemoine, Paris, 1904.

— F.-A. GEVAERT : **Nouveau traité d'instrumentation,** Lemoine, Paris et Bruxelles, 1885.

— GUIRAUD-BUSSER : **Traité pratique d'instrumentation,** Durand, Paris, 1933.

Quelques ouvrages limitent leur objet à l'iconographie. Ils peuvent être fort précieux pour l'organologue. Citons, parmi les plus connus :

— Georges KINSKY : **Album musical,** Delagrave, Paris, 1930.

Conçu comme un complément à l'encyclopédie de LAVIGNAC et de LA LAURENCIE, ce volume, en raison de son extrême richesse, reste un guide infaillible de l'iconographie musicale. Il souffre, malheureusement, d'une technique d'impression périmée.

— Alexandre BUCHNER : **Les instruments de musique à travers les âges,** Artia, Prague, Gründ, Paris, 1962.

Magnifiques iconographies, souvent peu connues, malheureusement gâchées par une traduction des légendes remplie de fautes et d'erreurs.

Il conviendra, également, de consulter les catalogues des divers musées instrumentaux du monde, ainsi que ceux des innombrables expositions temporaires. Ces documents donnent souvent bien des renseignements précieux qu'il conviendra, à l'occasion, de compléter par une visite des collections en question, et un examen attentif des instruments, qu'autorisent toujours les Conservateurs quand ils comprennent que la demande émane d'un chercheur sérieux. Seul de tous les grands musées instrumentaux du monde, le Musée instrumental du Con-

(1) 3, rue Michelet, 75006 Paris.

servatoire National supérieur de Musique de Paris n'a pas édité de catalogue moderne. Le dernier édité date de 1884 :

— G. CHOUQUET : **Le musée du Conservatoire national de Musique,** Firmin-Didot, Paris, 1884 (suppléments publiés en 1894, 1899, 1903).

Notons, enfin, que les articles organologiques de certaines encyclopédies musicales constituent de remarquables sources de documentation, parfois de première main. Sont tout spécialement recommandées sous cet aspect :

— **Die Musik in Geschichte und Gegenwart** (M.G.G.), publiée sous la direction du professeur BLUME, Bärenreiter, Kassel, 1949 (15 volumes, dont un de supplément, actuellement parus). En allemand.

— **Grove's Dictionary of music and musicians,** 6e édition en préparation sous la direction de S. SADIE, Mac Millan, Londres. En anglais.

Prochain article :
— **Quelques généralités.**
— **Les tuyaux de l'orgue.**

L'ETUDE DU PIANO DANS LA JOIE
Méthode Marie Jaëll

En tout enfant il y a un musicien qui sommeille. C'est par l'éveil des sensibilités auditive et manuelle en correspondance avec la sensibilité du cœur et l'instinct artistique que nous abordons l'étude des instruments et celle du piano en particulier.

Un apprentissage d'exercices conscients développe la conduction et la rapidité des mouvements, l'attention et la mémoire des jeunes pianistes en même temps qu'il permet à l'audition intérieure de se préciser.

Les enfants savent comment ils vont jouer une note afin d'obtenir dès la première leçon de beaux sons isolés ; puis, à partir des relations entre les mouvements des doigts, comment obtenir des relations entre les sons.

Les morceaux seront gradués, non en raison des difficultés de lecture, mais en raison de la complexité progressive des sensations nécessaires pour en exprimer le contenu. Et de même que le langage conduit tout naturellement à l'écriture, de même le jeu amènera tout naturellement à l'écriture musicale. Mais ceci ne devient évident à l'enfant que lorsqu'il a quelque chose à dire en musique, et qu'on lui en a procuré les moyens, aussi simples soient-ils au départ.

Découvrir l'attraction qu'un son exerce sur un autre, c'est-à-dire la mélodie au sens large, puis l'harmonie sous ses aspects divers, pouvoir jouer dès le début des thèmes, puis de courts morceaux par cœur, répond à l'ardeur de l'enfant si souvent déçue autrement.

C'est cette voie qu'ouvre Marie Jaëll dans sa « Méthode du toucher basé sur la physiologie ». Elle y livre les secrets du jeu de Liszt qu'elle a scientifiquement analysée. « Une main d'artiste et un cerveau de philosophe » disait Liszt en parlant de Marie Jaëll. Cette vie consacrée à la recherche après une brillante carrière d'interprète s'est éteinte en 1925.

L'Association Marie Jaëll, fondée par ses disciples, propose d'initier à cette méthode les jeunes, désireux d'enseigner le piano dans cet esprit et cette prespective. En dépit de la date de sa création, et telle la mathématique moderne, cette méthode reste à l'avant-garde du progrès. Ayant gardé jusqu'à présent un caractère privé qui ne permet plus de suffire aux demandes qui lui parviennent, l'Association souhaite donner tous ses efforts à la formation de nouveaux professeurs.

Stages et cours de formation aux tarifs universitaires. Renseignements : TRO. 03.27.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

LA Télévision a présenté pour la seconde fois, avec je ne sais quelle complaisance, un fragment de Claudel tiré des **Entretiens dans le Tardenois.** On y voit un groupe écouter le récit du supplice infligé jadis par les Chinois à leurs intellectuels. Mis à l'écart, ils avaient à leur disposition mille exercices de l'esprit, mots croisés, rébus, charades et autres devinettes sur lesquels ils s'essayaient. Il en mourait bien une demi-douzaine par jour : c'était autant de gagné ! Cette hécatombe de braves gens pacifistes soulève apparemment l'hilarité de la charmante responsable du spectacle, Sylvia Montfort. (« **Ce n'est pas le mien !** » auraient dit astucieusement les pensionnaires de la Villa Médicis au temps de Berlioz.)

Si nous n'étions en période de pénurie d'essence, ne pourrions-nous souligner notre raffinement par rapport aux Célestes ?... Fi de leur supplice silencieux et studieux. Ici, pas de privilèges ! D'abord, on ne donne rien : on fait payer librement ! payer l'engin adéquat, avec son moteur et ses roues (deux ou quatre, ad libitum), payer l'assurance, payer les impôts, la vignette, le carburant. Puis à leur guise, on laisse rouler les amateurs : pas de faveur pour les intellectuels ou autres privilégiés ! Il en meurt plusieurs centaines chaque semaine dans toutes les classes de la société. Et les autres ne demandent qu'à recommencer : quoi de plus rêvé ?... Mais je voudrais raisonnablement poser la question : quand persuadera-t-on le grand public de la joie et de la détente enrichissante que peuvent procurer les concerts, même ceux que l'on se prépare chez soi, avec des disques, ou qui mieux est, en exécutant. Bien que dans ce dernier cas on puisse se canarder à bout portant, les risques sont réduits pratiquement à néant.

***

Voici donc une proposition de belle et variée discothèque pour ce mois de la détente confortable chez soi : de quoi alimenter merveilleusement les heures de liberté et satisfaire bien des goûts : musiques de Moyen-Age et du Baroque, musiques sacrées ou profanes, instrumentales ou vocales, orgue classique et moderne, musique de chambre de diverses époques, musique dramatique, piano moderne, pages contemporaines d'esthétiques différentes. Oui, de quoi vraiment retenir les plus insatiables curiosités, aiguiser les sensibilités. On se réjouira au passage avec une très belle réalisation de jeunes qui nous vient d'Allemagne : mais je ne saurais anticiper !

● MOYEN-AGE

Gaston Phoebus, l'autre illustre Béarnais, fut ami de nombreux artistes, mécène averti, fut aussi poète et musicien à ses heures. On comprend pourquoi Froissart fut tant impressionné par ce Prince lorsqu'il eut l'occasion de séjourner près de lui. Une nouveauté HARMONIA MUNDI présente, dans un disque consacré à l'Ars Nova, un très beau motet de Johannes TREBOR (al. Robert, ca. 1320-1400) écrit en hommage à Gaston Phoebus. Ce motet, **Se Alixandre et Hector,** est de cette série d'œuvres étudiées avec tant de pertinence par Ursula Gunther dans les collections de l'Institut Américain de Musicologie. Il appartient au célèbre Manuscrit de Chantilly, auquel sont également empruntées d'autres pièces de ce programme : la ballade Fuyons de ci, attribuée à Jacob de SENLENCHES (dit JACOMI), œuvre composée en 1382 à la suite de la mort en couches d'Eléonore d'Aragon. De ce même auteur, un virelai, **En ce gracieux temps joli.** Les autres pièces profanes sont encore attribuables à Johannes TREBOR (BORLET, ROBERT ?), qui fut peut-être chantre à la chapelle de Navarre : **Quand jeune cœur** (trois voix), **Mon très doux rossignol joli** (motet à trois voix) ; **He, très doux rossignol joli** (quatre voix) dont la teneur a souvent été utilisée et que les amateurs se souviendront avoir entendu dans un ancien enregistrement du Collegium Musicum de Krefeld selon la version d'Oswald von Wolkstein. L'œuvre la plus consistante de cette belle nouveauté HARMONIA MUNDI est la **Messe** dite **de Barcelone,** ensemble cohérent de pièces de propre, mais sans relations autres entre elles, comparables à ces autres monuments de la polyphonie médiévale que sont les **Messes de Toulouse** et **de Tournai.** On y remarque le **Gloria** et le **Sanctus** tropés. La remarquable interprétation est due à l'ensemble **Atrium Musicae** de Madrid, voix et instruments anciens sous la direction de Gregorio Paniagua **(1).**

● ORGUE BAROQUE ET MODERNE

Les **Fiori Musicali op. 12** de Girolamo FRESCOBALDI (1583-1643) ont été éditées à Venise en 1635. Mises à part des rééditions augmentées ou le recueil de Canzoni alla francese, ce recueil peut être considéré comme le testament musical de ce musicien profondément religieux, dont le style fera école durant plus d'un siècle, jusqu'au cœur de l'Allemagne. Il faut savoir gré à ARION de nous offrir l'intégrale de ces **Fiori Musicali** consistant en trois Messes alternées : **Messa della Domenica** (Dimanches ordinaires), **Messa della Madona** (Messe en l'honneur de la T.S.V.), **Messa degli Apostoli** (Messe solennelle pour les Apôtres) auxquelles s'ajoutent deux **Capricci,** œuvres profanes intitulées **Bergamasca** et **Cappriccio sopra la Girolmeta.** Inutile de souligner à nos lecteurs, ils en sont parfaitement conscients, combien ces pièces sont richement écrites, pleines de musique, graves, mettant en jeu toutes les techniques utiles à l'organiste : la Préface au lecteur est explicite à ce sujet. L'enregis-

trement est réalisé par Lucienne Antonini sur un magnifique instrument de facture italienne, en l'occurrence l'orgue doré de Piantadina en la métropole N.-D. des Doms en Avignon. Cet album constitue une véritable référence par ses qualités musicales et son authenticité, parfaitement servie par les partenaires de Lucienne Antonini, le baryton Michel Carey et l'Ensemble vocal d'Avignon sous la direction de l'Abbé Durand. Ce dernier signe la très intéressante notice concernant l'auteur, les œuvres et l'instrument **(2).**

Trois livraisons de l'Encyclopédie de l'orgue ERATO sont respectivement consacrées à Nivers et à Pachelbel. Organiste liturgique avant tout, c'est sans doute pour se plier aux prescriptions du **Cérémonial de l'Eglise de Paris** de 1662, que Guillaume-Gabriel NIVERS (1632-1714) avait groupé en « suites » les quelque deux cents pièces de ses Livres I et III, le second consistant en une Messe et des Hymnes. Sont réunies ici les **Suites des 1er, 5e et 7^s^ tons,** des extraits de la **Suite du 2e ton** et du **Te Deum.** L'exécution, par André Isoir, est parfaite, à l'orgue J.-G. Koenig de l'église Saint-Georges de Sarre-Union **(3).** Ce sont les orgues Metzler de l'église catholique de Baden (Suisse) et de l'abbatiale helvétique de Muri (facture Schott-Bossard-Metzler) que Marie-Claire Alain a choisies pour cette belle Anthologie de 13 pièces de Johann PACHELBEL (1653-1706), ami de la famille Bach et précurseur fameux du Grand Cantor. Dans son œuvre, on retrouve de l'esprit qui animait Frescobaldi un siècle auparavant : « la science cachée sous la douceur » écrit Olivier Alain. On admirera l'art de la variation dans la **Chaconne en fa mineur,** dans le choral-partita **Ach was soll ich Sünder machen ?** ou dans **l'Hexacordium Apollinis,** d'une extraordinaire fraîcheur. Les Prélude, fugue, toccata, ricercare sont aussi de précieux témoins de cet art brillant parfois, ainsi qu'en témoigne le beau **Prélude en ré mineur (4).** La troisième nouveauté ERATO confirme ces qualités de la musique de PACHELBEL, toujours avec Marie-Claire Alain également au grand orgue de Muri pour les **Toccatas en fa majeur** et **mi mineur,** le choral-partita **Christus der ist mein Leben,** la **Fantaisie en sol mineur,** trois **Chorals ornés** et, pour les **Huit intonations de Magnificat** dans tous les tons, aux orgues de chœur de la même abbaye **(5).**

Ces incursions dans la littérature de l'orgue s'achèvent avec un « Hommage de Notre-Dame de Paris à Tournemire ». Le titre m'agace par ce qu'il a de choquant, de déplacé. Il serait plus vrai, retourné : hommage de Charles Tournemire à Notre-Dame de Paris ! Illustre élève de Franck, Charles TOURNEMIRE (1870-1939) a, en effet, consacré plus d'une page de son Orgue mystique à célébrer la Mère du Christ, tels **l'Offertoire de l'Assomption** et la **Paraphrase-Carillon** ici enregistrée. L'orgue de Notre-Dame, Cavaillé-Coll enrichi de mixtures nouvelles par l'organier Robert Boisseau, résonne en un équilibre souverain dans le grand vaisseau parisien. André CHARLIN a magnifiquement réussi, une fois encore, à rendre cette souveraine puissance ou ces délicats entrelacs qui alternent dans le 4e **Choral-poème d'orgue** pour les **Sept Paroles du Christ op. 67,** ou dans cinq autres extraits de **L'Orgue mystique,** interprétés ici avec la ferveur d'un disciple par Pierre Moreau, organiste-adjoint de Notre-Dame de Paris **(6).**

● FIN DU CLASSICISME

Ingrid Haebler et Henryk Szeryng signent chez PHILIPS le troisième disque de l'intégrale des Sonates piano-violon de W.A. MOZART (1756-1791) : quelle belle réalisation écoutée à plusieurs reprises avec amour ! Perfection de la technique, dont on oublie les servitudes grâce à l'extraordinaire musicalité des deux artistes. La **Sonate n° 40 en si bémol majeur K. 454,** « ivre d'intelligence plutôt que de jubilation » a été créée en avril 1784 par Mozart en personne et la violoniste Strinasacchi, qui lui a donné son nom. C'est un joyau qui éclipse un peu celle en **mi bémol K. 481 (n° 41)** composée dix-huit mois plus tard, en décembre 1785. Eu égard non seulement à la carence discographique en ce domaine, mais encore à la beauté souveraine qu'il recèle, on doit considérer ce disque comme une référence indispensable **(7).**

J'ai salué, il y a un certain temps, la réapparition au catalogue de disques du Quatuor Vegh en de nouveaux enregistrements très remarquables des Quatuors de Bartok. Je reçois aujourd'hui de VALOIS le second coffret d'une intégrale des **Quatuors** de Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827). Il renferme en premier lieu les trois quatuors connus sous le nom de leur dédicataire : le comte Rasoumovsky. En l'occurrence, le **Quatuor n° 7 en fa majeur,** le **Quatuor n° 8 en mi mineur** et le **Quatuor n° 9 en ut majeur.** Ces trois œuvres de l'**opus 59,** composées en 1805-1807, sont accompagnées des **Quatuors n° 10 op. 74 en mi bémol majeur** dit **« les harpes »** et **n° 11 en fa mineur, « Quartetto serioso » op. 95.** Les interprètes restent égaux à eux-mêmes et il ne fait aucun doute que, paraphrasant Beethoven à son insu, l'amateur ne dise, pris par la beauté de ces exécutions : « Croyez-vous que je pense à une malheureuse chaîne haute-fidélité quand l'Esprit me parle ! » **(8).**

Nous restons toujours en compagnie de BEETHOVEN avec une nouveauté LE CHANT DU MONDE : une toujours appréciée **Symphonie pastorale** par « un » Orchestre Symphonique sous la direction de Rudolf Barchai. Elle est satisfaisante **(9).**

● MUSIQUES ROMANTIQUES

Le lecteur n'a pas manqué de relever plusieurs références intéressantes dans ce qui précède. Voici encore de quoi satisfaire ses exigences les plus strictes : une extraordinaire intégrale de l'œuvre pour le piano de Robert SCHUMANN (1810-1856), attendue depuis fort longtemps. Ce volume I renferme les **Variations Abegg op. 1, Papillons op. 2, Intermezzi op. 4, Impromptu op. 5, Danse des Davidsbündler op. 6, Allegro op. 8, Carnaval op. 9, Etudes symphoniques op. 13, Novelettes op. 21** et **Variations posthumes.** L'interprétation de Karl Engel peut paraître froide, les tempi peuvent parfois surprendre, il suffit d'écouter pour être assuré que cet artiste sert merveilleusement la musique de Schumann, banissant tout effet facile, tout rubato d'un romantisme douteux. Sous ses doigts classiques, le double visage romantique et rêveur de Robert Schumann s'anime d'une vie singulière. Une très belle nouveauté VALOIS **(10).**

J'en viens à la grande surprise et nouveauté de cette livraison. C'est un coffret qui m'arrive d'Allemagne sous la marque MIXTUR. Il s'agit d'une réalisation de jeunes dans le cadre des **Rencontres Internationales de Bayreuth,** dont on sait que leur homologue français a été inauguré cette année même à Gourdon sous l'impulsion de MM. André Musson, Herbert Barth et grâce à la générosité, l'enthousiasme de Pierre Franz Chapou. Mais au caractère sympathique d'une telle réalisation s'ajoute le sel de son originalité. Il s'agit en effet d'une toute première discographique avec le grand opéra-comique en deux actes de Richard WAGNER (1813-1883), **Défense d'aimer (Das Liebenverbot)** composé dans la prime jeunesse du Maître, en 1834, d'après la comédie de Shakespeare, **Measure fort Measure.** Le sous-titre en est **La novice de Palerme,** Wagner ayant pris pour cadre non plus Vienne — c'eût été trop dangereux — mais la Sicile. Il s'agit de ridiculiser un pouvoir tyrannique et d'exalter l'amour qu'on tentait d'interdire et qui reste, évidemment le maître. Cette œuvre n'est certes pas un chef-d'œuvre et l'on reste parfois décontenancé devant certains passages qui ne valent pas Auber ou moins encore Weber. Il y a cependant de la vie, de la jeunesse, admirablement servie par ses juvéniles interprètes venus de tous les horizons, qu'il s'agisse de l'orchestre, des chœurs Bayreuth 1972, ou des solistes qui sont notamment Philip Gelling (Friedrich), Reinhold Kräussel (Luzio) et Doris Soffel (Isabelle). Cette réalisation de MIXTUR-Schallplatten est due à Manfred Ganady, 38, rue Rosenheimer à (1) Berlin (30). Elle peut être obtenue en virant la somme de DM. 74,50 au profit de la Schmidt-Bank de Bayreuth, compte 11907. Le livret allemand **de Liebesverbot** est inséré dans le coffret avec un résumé trilingue de l'action et une intéressante étude psycho-esthétique de l'œuvre par Dieter Rexnoth. Souhaitons à cette réalisation, prise sur le vif d'une représentation publique, tout le succès qu'elle mérite **(11).**

Richard WAGNER (1813-1883), hélas si peu souvent présent dans notre rubrique, est décidément bien servi ce mois, avec un autre coffret qui devrait autant faire dresser l'oreille que le précédent. Pour des raisons très différentes d'ailleurs, mais tout aussi valables puisqu'il s'agit de deux importants extraits de **La Walkyrie** particulièrement intéressants pour nos classes : le **premier acte** et la scène finale de l'acte III **(Adieux de Wotan).** Mais à l'intérêt pédagogique s'allie l'intérêt d'une gravure qui est comme le testament musical d'un des plus grands chefs wagnériens du siècle : Otto Klemperer dirigeant The New-Philharmonia Orchestra. Dans cet enregistrement, réalisé en 1970, Helga Dernesch est une très puissante et envoûtante Sieglinde, pleine de jeunesse et de flamme ; ses partenaires sont à la hauteur : William Cochran (Siegmund) et Hans Sotin (Hundig) ; mais nos lecteurs les connaissent assez pour que j'aie à faire ici leur éloge **(12).**

Agé de treize ans, mais toujours apprécié, voici reparaître en série économique le **Concerto n° 1 pour piano et orchestre** de Johannes BRAHMS (1833-1897) par Julius Katchen accompagné par le London Symphony Orchestra sous la direction de Pierre Monteux. C'est un disque DECCA Grands classiques **(13).**

J'oserai inclure dans ces musiques romantiques la **Symphonie en mi bémol** de Paul HINDEMITH (1895-1963), qui vit le jour en 1941 alors que le musicien allemand était exilé aux Etats-Unis et qu'il enseignait la composition à Yale University. C'est la troisième des symphonies de ce compositeur. C'est une œuvre solide, parfaitement architecturée, d'un modernisme peu agressif. Elle semblerait presque un hommage à Bruckner ou à Reger. Les quatre mouvements sont riches de sonorités, l'écriture en est ferme et dense et l'intérêt ne faiblit jamais. L'interprétation de l'Orchestre National de Berlin dirigé par Otmar Suitner est excellente. On peut en dire autant de la prise de son de cette nouveauté EURODISC diffusée par ARABELLA **(14).**

● ECOLES NATIONALES DIVERSES

A vrai dire, je suis contraint d'ouvrir cette rubrique par des disques qui sont des parades de pages célèbres, ou des programmes insolites regroupant des œuvres d'origines très diverses. Ainsi de plusieurs gravures économiques DECCA en collection Classique Royal. L'une réunit le **Concerto pour piano et orchestre en la mineur** d'Edouard GRIEG (1843-1907) et de Manuel de FALLA (1876-1946), les **Nuits dans les jardins d'Espagne,** qui feront rêver les candidats au C.A.E.M. Clifford Curzon est accompagné par l'Orchestre Symphonique de Londres dirigé par Anatole Fistoulari et Enrique Jordan **(15).** La même collection DECCA présente un dynamique programme de **Ballets célèbres** dans lequel sont rassemblés deux programmes correspondant à chacune des faces. L'un consacré à Tchaïkovsky et dont je reparlerai plus loin ; l'autre plus hétéroclite avec la **Mazurka** de **Coppélia** de Léo DELIBES (1836-1891), l'**Entrée des patineurs** de G. MEYERBEER (1791-1864), la **Danse à claquettes** de **La fille mal gardée** de HEROLD (1791-1833), la **Grande Valse brillante** de cet arrangement d'œuvres de Frédéric CHOPIN (1810-1849) intitulé **Les Sylphides** et la **Danse rituelle du feu** de **L'Amour sorcier** de Manuel de FALLA (1876-1946). A ces pages disparates, outre Tchaïkovsky, on ajoutera Prokofiev sur lequel je reviendrai également **(16).**

Je ne vois guère l'intérêt d'ouvrir une rubrique particulière pour ce grand Liégeois que fut César FRANCK (1822-1890) dont les **Variations symphoniques** sont le complément d'un enregistrement de Concerto de Rachmaninov qu'on retrouvera dans la rubrique Ecole Russe. Ces Variations Symphoniques sont belles pianistiquement avec Alexis Weissenberg ; mais l'Orchestre Philharmonique de Berlin, que dirige Karajan, est, à mon avis, parfois décevant, sans grande persuasion. Peut-être suis-je mal luné pour écouter cette nouveauté EMI LA VOIX DE SON MAITRE **(17).** Je n'aime guère davantage cette autre version des **Variations symphoniques** en seconde partie de programme, après le **Concerto de piano** de Katchaturian. Elles sont interprétées par Alicia de Larrocha qu'accompagne le London Philharmonic Orchestra sous la direction de Rafael Frühbeck de Burgos. L'interprétation est un peu lourde, mais certains passages sont réussis **(18).**

● ECOLE RUSSE

Je réserve une rubrique spéciale pour l'Ecole russe largement représentée dans la discographie de ce mois. Deux disques mentionnés plus haut prendrons place ici. Le premier, sous le titre **Ballets célèbres**, comporte sur une face trois extraits de **Casse-Noisette** de P.I. TCHAIKOVSKY (1840-1893) — **Ouverture miniature, Danse de la Fée Dragée** et **Valse des fleurs** —, du **Lac des Cygnes (Scène de l'acte II, Danse des petits cygnes** et **Valse)**, et de **La Belle au bois dormant (Le chat botté** et **Valse)**. Sur l'autre face de cette nouveauté DECCA Classique Royal figurent deux extraits de **Roméo et Juliette** de Serge PROKOFIEV (1891-1953), **Masques** et **Roméo et Juliette (16).**

Dans la même collection Classique Royal, DECCA réédite le **Cappriccio espagnol** op. 34 de N. RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908) et deux compositions de P.I. TCHAIKOVSKY (1840-1893) : le **Cappriccio italien** op. 45 et l'ouverture-fantaisie **Francesca da Rimini op. 32 (19).**

Autre rappel du paragraphe précédent : le **Concerto n° 2 pour piano et orchestre** de Serge RACHMANINOV (1873-1943), magistralement interprété par Daniel Weissenberg accompagné par l'Orchestre Philharmonique de Berlin que dirige Herbert von Karajan. C'est EMI LA VOIX DE SON MAITRE qui a inscrit cette œuvre, accompagnée des **Variations Symphoniques** de Franck, à son programme **(17).**

Le CHANT DU MONDE rend hommage à Serge PROKOFIEV (1891-1953) avec deux intéressants inédits qui révèlent des aspects particulièrement séduisants du musicien russe. D'abord deux très différentes Sonates pour piano. D'une part, la **Sonate n° 7 en si bémol majeur op. 83** — à l'écriture si révélatrice de Prokofiev, avec ses rythmes burinés, martelés, « apothéose de la violence rythmique et d'un romantisme débordant » —, et, d'autre part, la **Sonate n° 9 op. 103,** la dernière du Maître, puisque la 10e est restée à l'état d'esquisses. Celle-ci est un hâvre de paix et évoque, quoi qu'on en ait, Erik Satie et son dépouillement. L'interprétation de Sviatoslav Richter est au-dessus de tous éloges **(20).** L'autre nouveauté LE CHANT DU MONDE est, de surcroît, une intégrale : celle des deux quatuors de Serge PROKOFIEV. Le **Quatuor n° 1** a été composé en 1930 pour la Librairie du Congrès à Washington. Œuvre très pure, classique et beethovénienne, elle se distingue à mon sens par son extraordinaire mouvement médian. Composé onze ans plus tard, le **second Quatuor en fa majeur op. 92** s'inspire de thèmes caucasiens ou, plus précisément, de la province de Kabarda. Il n'est pas sans faire songer aux Quatuors Rasoumovsky de Beethoven. Cette nouveauté est le fait de Luben Yordanov, Jean-Louis Ollu, Davia Binder et Guy Besnard, membres du **Quatuor de Paris.** Beaucoup d'attention (et d'audition !) doit être accordée à cette première de choix **(21).**

Toujours chez CHANT DU MONDE, interprétée par Arthur Eisen (basse), les Chœurs de la République de Russie (direct. Alexandre Yourlov) et l'Orchestre Philharmonique de Moscou sous la baguette de Cyrille Kondrachine, voici la curieuse **Symphonie n° 13 op. 113** de Dimitri CHOSTACOVITCH (né en 1906). Révélée en décembre 1972 au public moscovite, cette curieuse « symphonie-cantate » est composée sur cinq textes poétiques d'Evgueni Evtouchenko. D'un socialisme orthodoxe, l'œuvre a d'abord été saluée triomphalement, pour être ensuite reconsidérée avec davantage de sévérité, à cause du poème initial susceptible de faire croire à un certain anti-judaïsme. Ceci posé, il s'agit d'une œuvre bien conçue, bien orchestrée ; « du métier, du savoir-faire » aurait dit Berlioz **(22).**

Le **Concerto pour piano et orchestre** d'Aram KHACHATURIAN (né en 1903) composé en 1936, est l'une des pages qui ont fait le plus, avec le **Concerto pour violon** et **Ganayeh,** pour la popularité du compositeur arménien. Alicia de Larrocha, accompagnée par le London Philharmonic Orchestra, en signe chez DECCA une dynamique version qui séduira l'auditoire **(18).**

● MUSIQUE CONTEMPORAINE

Né en Provence en 1927, Jacques BONDON est un des musiciens les plus marquants de l'Ecole française contemporaine. Elève de Milhaud, il a hérité de son Maître le goût de la lumière, de la beauté de la palette orchestrale et, dédaigneux des effets faciles, de « l'épategalerie », il compose selon son inspiration une musique qui ne s'encombre pas des à priori. On y retrouve un héritage de Satie tout autant qu'un souci stravinskyste du rythme impeccable, de l'architecture rare. On se réjouit de l'enregistrement d'une œuvre de Jacques BONDON chez DEESSE D.P.I. : **Sonate pour un ballet,** composée en 1968, pour instruments à vent, contrebasse et double batterie. Sous un masque de désinvolture à la Jacques Ibert, plus d'une rouerie sont cachées qui enchanteront l'auditeur. C'est là une musique bien portante ! Ce disque comporte une autre nouveauté discographique : le **Second Concerto pour piano et orchestre** de Louis-Noël BELAUBRE, autre occitan presque compatriote de Gabriel Fauré puisqu'il est né en Haute-Garonne, à Muret, en 1932. Je ne veux pas me lancer dans des épithètes laudatives qui feraient figure d'encens gratuit, mais ce Concerto pour piano et orchestre est une très belle chose, un tantinet« facile » à écouter peut-être, sinon à exécuter. Mais quoi qu'on pense, c'est là de la bonne musique, qui salue au passage de grands devanciers, comme Milhaud. Le métier, appris auprès de Tony Aubin, est impeccable. L'œuvre est parfaitement servie par Maurice Blanchet qu'accompagne l'Ensemble moderne de Paris sous la direction de Jacques Bondon **(23).**

Dès le premier numéro de notre confrère Musique en jeu, le compositeur Vinko Globokar (né en 1934), d'origine yougoslave, posait la question de savoir Comment réagir ? C'était en 1970 et Globokar avait déjà réagi à sa façon à l'enseignement qu'il avait reçu de Leibowitz, en composant **Plan** (1965), **Voix** (1966), **Discours** (1967), **Fluide** (1967), **Folklore** (1968). Me voici aujourd'hui en présence de trois productions de ce musicien, et assez perplexe pour formuler une impression. Des artistes chevronnés prêtent leur concours à cette « session » qui tient de l'exercice de défoulement, du gag et de l'amusement. Cela me rappelle nos plaisanteries

d'apprentis violonistes tentant de parodier sur nos crincrins une conversation d'amoureux au téléphone, ou des vols d'insectes, ou même tentant des polyphonies, voix et instrument mêlés, refaisant des tentatives similaires, qui avec son saxophone, qui sa clarinette ou sa trompette. Tout cela nous amusait et faisait hausser philosophiquement les épaules à nos professeurs : mais qu'on avait donc du plaisir ! On ne prenait pas cela au sérieux, naturellement. Je ne pense pas que Globokar se prenne au sérieux non plus, mais alors, pourquoi livrer cela au public, sinon pour gagner de l'argent à bon compte sur le dos des snobs ?... Je ne saurais citer ici tous les artistes participant à ces canulards... On y relève entre autres les noms de Heinz Holliger, hautboïste qui devrait surveiller son cœur après l'effort imposé par **Atenstudie ;** Michel Portal, animateur de **Ausstrahlungen,** libre jeu d'ensemble pour 21 instruments ; Diego Masson, fondateur de **Musique vivante,** dirige **Fluide,** articulations et transformations multiples de sons de cuivres sous un complexe de percussions. C'est une curieuse nouveauté HARMONIA MUNDI **(24).**

***

Le **Carnet de notes n° 37** de la Maison HEUGEL nous livre un relevé intéressant de publications nouvelles, d'exécutions marquantes et de gravures nouvelles. Le disque en encart présente un extrait de quatre intéressantes nouveautés : Serenata per chitarra de Girolamo ARRIGO (DGG), Prométhée de J.-L. MARTINET (Inédits O.R.T.F.), Le train bleu de Darius MILHAUD (Guilde International) et deux pièces d'orgue de Lambert CHAUMONT (Charlin) **(25).**

CATALOGUE

(1) Ars Nova du XIVe siècle (Messe de Barcelone).
30/33 HARMONIA MUNDI H.M.U. 10.033 g.u.

(2) G. FRESCOBALDI - Fiori Musicali.
2 × 30/33 ARION ARN 230 A 002 g.u.

(3) G.G. NIVERS - Suites des 1er, 5e et 7e tons (extraits), du 2e ton (intégrale), **Te Deum** (extraits).
30/33 ERATO **Encyclopédie de l'orgue** 46 EDO 246 A g.u.

(4) J. PACHELBEL - 13 pièces pour orgue.
30/33 **Encyclopédie de l'orgue** 48 EDO 248 A g.u.

(5) J. PACHELBEL - 23 pièces pour orgue.
30/33 **Encyclopédie de l'orgue** 49 EDO 249 A g.u.

(6) C. TOURNEMIRE - Extraits de L'Orgue mystique op. 57 - Quatrième choral-poème d'orgue op. 67.
30/33 A. CHARLIN AMS 106 A St. compatible.

(7) W.A. MOZART - Sonates piano violon 40 et 41.
30/33 PHILIPS **Trésors Classiques** X 6500 0055 stéréo.

(8) L. van BEETHOVEN - Quators nos 7, 8, 9, 10, 11.
3 × 30/33 VALOIS MB 1404/6 Coffret CMB 32.

(9) L. van BEETHOVEN - Symphonie n° 6 en fa (Pastorale).
30/33 LE CHANT DU MONDE LDX 78 536 g.u.

(10) R. SCHUMANN - L'œuvre de piano, vol. I.
4 × 30/33 VALOIS MB 914 et 917 et MB 1015/6 coffret CMB 24 g.u.

(11) Richard WAGNER - Das Liebesverbot.
3 × 30/33 MIXTUR coffret MXT 3001/3.

(12) Richard WAGNER - La Walkyrie (extraits).
2 × 30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 167-0222/3 st.

(13) J. BRAHMS - Concerto n° 1 pour piano et orchestre op. 15.
30/33 DECCA **Grands Classiques** T 116.137 Stéréo.

(14) P. HINDEMITH - Symphonie en mi bémol.
30/33 EURODISC Arabella 80 544 S Stéréo.

(15) E. GRIEG - Concerto en la mineur op. 16.
FALLA - Nuits dans les jardins d'Espagne.
30/33 DECCA **Classique Royal** 220.022 Stéréo.

(16) Ballets célèbres - Pages de Tchaïkovsky, Delibes, Meyerbeer, Hérold, Chopin, Prokofiev, de Falla.
30/33 DECCA **Classique Royal** 220.012 Stéréo.

(17) C. FRANCK - Variations symphoniques.
RACHMANINOV - Concerto n° 2 pour piano et orchestre.
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE stéréo 2 C 069 023 74.

(18) C. FRANCK - Variations symphoniques.
KHATCHATURIAN - Concerto pour piano et orchestre.
30/33 DECCA SXL 6599 stéréo.

(19) RIMSKY-KORSAKOV - Cappricio espagnol.
TCHAIKOVSKY - Cappricio italien - Francesca da Rimini.
30/33 DECCA **Classique Royal 220 010 stéréo.**

(20) PROKOFIEV - Sonates pour piano nos 7 et 9.
30/33 LE CHANT DU MONDE LDX 78 538 g.u.

(21) PROKOFIEV - Quatuors à cordes n° 1 et n° 2 (Intégrale).
30/33 LE CHANT DU MONDE LDX 78 540 g.u.

(22) CHOSTAKOVITCH - Symphonie n° 13 pour soli, chœurs et orchestre.
30/33 LE CHANT DU MONDE LDX 78 500 g.u.

(23) J. BONDON - Sonate pour un ballet.
L.N. BELAUBRE - Concerto n° 2 pour piano et orchestre.
30/33 DEESSE DPI DDLX 60 stéréo/Mono.

(24) V. GLOBOKAR - Fluide, Austrahlüngen, Atemstudie.
30/33 HARMONIA MUNDI **Musique vivante** HMU 930 g.u.

(25) Carnet de Notes HEUGEL n° 37.

Yves HUCHER

AVEC BERLIOZ... DE NICE A MONTE-CARLO

Par deux fois, l'Orchestre Philharmonique de Nice inscrit le nom de Berlioz à son programme de l'Automne Musical. A Monte Carlo, l'Orchestre National de l'Opéra ouvre sa saison avec la *Symphonie Fantastique.* Heureuse façon de nous rappeler la place que Nice et Monte Carlo tiennent dans la vie tumulteuse, ou plutôt dans le roman « monstrueux et shakespearien » que fut la vie du « babylonien et satanique » Hector Berlioz...

⁂

DE LA TENDRESSE A LA PASSION

Nous sommes en 1830... Qui en douterait ?

Berlioz a 26 ans. Deux fois déjà son cœur a battu *deciso e con impeto...*

De la côte Saint-André où il est né, dédaignant Grenoble et rêvant des « pics gigantesques des Alpes », un jeune enfant de 13 ans se rend chez son grand-père à Meylan, village « prédestiné à être le théâtre d'un roman ». C'est là en effet que vit une jeune personne au prénom prédestiné, Estelle. Plus prosaïquement, Mlle Dubœuf. Mais qu'importe ? Et qu'importent ses vingt printemps ? N'a-t-elle pas une chevelure digne d'orner le casque d'Achille, et des brodequins roses ?... Le jeune homme qui n'est encore qu'un enfant devant la demoiselle qui n'est plus une fillette ressent pour la première fois cette « secousse électrique » qui ne va pas chez lui sans la jalousie, « cette pâle compagne des plus purs amours ». Riez, esprits glacés de notre temps : par-delà les deuils, les souffrances, et l'amour et la mort même, triomphe l'amour d'enfance qui pourrait bien être la véritable « idée fixe » de la Symphonie Fantastique : en 1864, Berlioz, deux fois veuf et cent fois meurtri, reverra la vieille dame, son aînée de sept ans, et lui demandera... de l'épouser !

Mais au premier émoi en rose et vert tendre, a succédé un démentiel embrasement. Encore tout palpitant des découvertes de Beethoven et de Gœthe, voici que Berlioz, comme le tout Paris romantique de 1829, découvre Shakespeare et son interprète, Harriet Smithson, qui joue tour à tour Ophélie et Juliette. « Elle fait fureur », note Delacroix lui-même ; et pourtant, il faudra moins de deux ans pour qu'on la revoie, après une pénible tournée en province, jouant les utilités ou les rôles muets ! Pour l'heure, il ne faut pas à Berlioz deux soirées pour s'embraser ; grâce à elle, le jeune homme, qui ignore tout de l'anglais, comprend la langue de Shakespeare puisque c'est celle de sa bien-aimée ! Miss Smithson interdit sa porte au trop incandescent adorateur ; qu'importe ! il viendra loger en face de ses fenêtres ! Et pour se venger de la souffrance que pendant des mois il endure pour elle, Berlioz donnera la première audition de la *Symphonie Fantastique,* le jour même où celle qui en a inspiré le « livret » tente désespérément de retrouver un public en donnant une représentation à son bénéfice...

UN INCENDIE... QUI NE « PART » PAS

L'émoi de l'enfant, le « feu d'enfer » d'un jeune Lion de 1830 : voilà ce qu'il fallait rappeler pour mieux suivre le roman désenchanté, assaisonné au vinaigre, de Camille et Hector, et l'histoire rocambolesque avec tempête, déguisement, lettres retardées et pistolets à deux coups, qui en fut le dénouement.

Camille ? C'est Mlle Moke, dont la mère a quitté Gand pour s'installer à Paris, faubourg Montmartre, où elle tient commerce de lingerie hollandaise, sans aucun succès d'ailleurs. Camille a 19 ans, de grands yeux bleus, quelque chose de fascinant dans la démarche ; elle est d'une élégance provocante et aussi habile à faire voltiger ses agaceries sur le cœur des hommes que ses doigts sur le clavier. Car c'est une pianiste, et même une virtuose. Mais il faut vivre, et faire vivre maman ; aussi donne-t-elle des leçons aux jeunes filles de l'*Institut Orthopédique,* sis dans le Marais.

Or, qui l'eut cru ? Berlioz est, dans cet établissement, le maître de guitare. A deux, le chemin est encore plus agréable du Marais aux grands boulevards ! Mais, dira-t-on, cette demoiselle est fiancée à Ferdinand Hiller, et même son « ange » et « le séraphin qui lui ouvrait la porte des cieux ». Et Ferdinand n'était-il pas aussi le camarade de Berlioz ? N'était-il pas Allemand, donc amoureux enflammé et ténébreux jaloux ?... En fait, il était moins sentimental que spirituel, et plus distingué qu'affolé de passion, ayant plus facilement un ironique sourire aux lèvres que des adjectifs byroniens et sataniques à la bouche. Aussi prit-il un malin plaisir, connaissant la passion récente d'Hector pour Harriet, à dire à « son cher ange » que leur ami ne tomberait certes jamais amoureux d'elle. C'était piquer d'un coup d'épingle la belle coquette, et frapper d'un coup de poignard le beau ténébreux !

C'est ainsi qu'un été par-dessus un printemps, et un tendre *Adagio* de Weber succédant à un bouleversant *Lento* de Beethoven ou à un céleste *Andante* de Mozart, se tissa le prélude au roman d'amour de Camille et d'Hector.

C'est ainsi que revint juillet, mois fatidique du Concours de Rome auquel Berlioz devait se présenter pour la cinquième fois, tandis qu'au dehors allait éclater la Révolution : quinze jours à vivre, enfermé, « en loge », selon l'expression consacrée, tandis qu'au dehors Camille ne dédaigne ni l'éclat du soleil ni les regards des passants ; quinze jours à peiner sur une cantate dont le sujet est, cette année-là, *Sardanapale,* tandis que chancèle le trône de Charles X : trois jours suffirent à Lous-Philippe pour connaître son avènement ; il fallut trois semaines au jury de l'Institut pour faire connaître son lauréat : Berlioz... enfin !

Enfer et damnation ! Qui dit « Prix de Rome » suppose pour le lauréat un séjour de trois ans dans la « Ville Eternelle », autant dire une « éternelle séparation » pour un cœur trop épris ! Berlioz le pressent et veut faire du jour de l'audition de sa cantate le jour de ses fiançailles. Hélas ! Ce jour-là, tout devait manquer : par étourderie, le cor ne donne pas une réplique aux timbales, et le prodigieux incendie, tableau final de la cantate, n'éclate pas ! Par précaution toute maternelle, Mme Moke enferme chez elle Camille qui n'est pas là pour poser ses lèvres sur le front triomphant de son cher Hector !

UN MALHEUREUX VOYAGE

Qu'importe ! Berlioz ne voit pas qu'on ne s'occupe que de politique, que la révolution n'a pas apporté le bonheur à ceux qui l'avaient faite, et que l'on voyait plus de cortèges d'affamés que de files de spectateurs aux portes des théâtres. Puisque son incendie n'a pas éclaté et que Camille n'a pas entendu sa cantate, il lui faut organiser un grand concert de ses œuvres. Justement, Camille vient de lui jouer *L'Orage* de Steibelt ; pour elle, il écrira une Ouverture de *La Tempête* de Shakespeare. On donnera aussi *Sardanapale*, bien sûr. Hélas ! Le 7 novembre, un formidable orage transforme en cloaques les rues de Paris ; la salle est vide et Camille n'a pas réussi à vaincre la résistance maternelle.

Mais le temps presse : d'après les règlements, Berlioz doit être à Rome avant la fin de l'année ; la Villa Médicis attend son pensionnaire qui, faute d'être exact, perdrait sa pension. Et cette pension, plus que le titre et la gloire, est peut-être le meilleur argument aux oreilles de la très peu « argentée » et fort peu scrupuleuse Mme Moke.

Alors, le sort en est jeté : le concert est redonné, le 5 décembre, en la salle du Conservatoire, envahie par tous les Jeune-France en redingote de drap vert, avec collet de velours et amples basques flottantes ; Camille est là... avec sa mère. C'est le triomphe, un triomphe « phosphorescent, flamboyant, pyramidal, transcendental », selon les termes les plus doux et les plus modestes du langage romantique. Et la « fée sylphydique » donne un anneau à Berlioz que Mme Moke appelle « mon gendre ».

Vingt-quatre jours plus tard, « maudissant amèrement le despotisme de routine » qui l'exile de France, Berlioz part pour l'Italie : son doigt s'orne d'un anneau que lui a glissé Camille ; à celle-ci, il a laissé la médaille d'or, don de l'Institut...

Ce « fatal voyage », Berlioz le commence par un séjour en Isère dans sa famille où ses parents l'accueillent avec fierté, et ses sœurs avec tendresse. Mais voici que tardent les lettres de son « ange protecteur » ; par contre, sans le moindre désir de vengeance, Ferdinand Hiller écrit à son ami : Camille semble fort peu désespérée... on l'a vue, toute souriante, dans un concert...

Malade et désespéré, Hector quitte pourtant sa famille et par un long périple — Lyon, Marseille, Livourne et Florence — prétend gagner le plus tard possible Rome et l'horrible « caserne académique ».

A Marseille, il découvre la mer et parcourt « les rochers voisins de Notre-Dame de la Garde » avec plus d'ardeur qu'il ne cherche un moyen de traversée. Enfin, « quelques jeunes gens de bonne mine », passagers d'un voilier sarde, lui font une place au milieu d'eux : pendant deux jours, ces aventuriers enchanteront Berlioz du récit de leurs équipées. Mais en vue de Nice, calme plat...

« E NIZZA, SIGNORE. ANCORA NIZZA... »

« Un calme plat, raconte le voyageur malgré lui, nous retint trois jours entiers en vue de Nice. Tous les matins en montant sur le pont, ma première question était pour connaître le nom de la ville qu'on découvrait sur le rivage, et tous les matins je recevais pour réponse : « E Nizza, signore. Ancora, Nizza. E sempre Nizza ! » Je commençais à croire la gracieuse ville de Nice douée d'une puissance magnétique qui, si elle n'arrachait pas pièce à pièce tous les terrements de notre brick, exerçait au moins sur le bâtiment une irrésistible attraction. »

Enfin, un vent furieux se leva...

NICE, LIVOURNE, FLORENCE, ROME... ET RETOUR

Avec trois mois de retard, Berlioz est arrivé à la Villa Médicis. Le directeur, Horace Vernet, l'accueille d'un paternel sourire ; ses camarades le surnommaient ironiquement le *Père la Joie.* Il fait la connaissance de Mendelssohn...

Qu'est-ce que tout cela sans une lettre de Camille ? Trois jours, trois semaines se passent. Le Vendredi Saint, 1er avril, le pensionnaire de la Villa Médicis abandonne sa bourse, moins ce qu'il reçoit pour la fin de

l'année, frète une voiture, offre un dîner d'adieu à ses camarades, attend encore durant deux jours une lettre. Puis il part...

A Florence, sa gorge le fait souffrir, mais sa tête roule d'infernales pensées de vengeance : il achète un déguisement complet de femme de chambre : robe, chapeau, voile vert... Le tout rejoint dans son bagage ses deux pistolets. Hélas ! A un relais, le déguisement disparaît. Qu'importe ! A Gênes, il s'en procurera un autre. Voilà qui est bien mais la police sarde s'inquiète des allées et venues de ce Français errant et farouche qui pourrait bien être un envoyé de la révolution de Juillet ! On lui refuse son visa pour Turin : qu'il passe par Nice... Il passerait par l'enfer : n'a-t-il pas, avant de quitter Florence, reçu de Mme Moke une lettre qui lui annonce les fiançailles de Camille avec « Monsieur Pleyel » !...

« NICE, OU J'AI PASSE LE MOIS LE PLUS HEUREUX DE MA VIE »

« Quatre balles : la mère, le fiancé, puis elle, puis moi. » Tel était le projet d'Hector quand il débarquerait à Paris. Mais il fallait y parvenir. Sur la route de la Corniche, qu'il fit de nuit, « la mer furieuse qui se brisait au fond du précipice » lui insinua des idées de suicide ; il faillit s'élancer et fit peur au voiturin qui le crut possédé du démon. Enfin, l'amour de la vie l'emporte, il renonce à sa « petite comédie » et, par lettre, s'engage auprès d'Horace Vernet, dont il attendra la réponse, à ne point quitter l'Italie. Il donne une adresse à Nice. Paternel et humain, le directeur de la Villa Médicis répond à l'enfant prodigue : qu'il revienne, il retrouvera sa place et... sa pension ! Et, songeant à ceux à qui le ciel épargne une juste vengeance, Berlioz décide de « vivre, enfin » !

« Voilà que j'aspire l'air tiède et embaumé de Nice à pleins poumons ; voilà la vie et la joie qui accourent à tire-d'aile, et l'avenir qui me sourit et la musique qui m'embrase ; et je reste à Nice un mois entier à errer dans les bois d'orangers, à me plonger dans la mer, à dormir sur les bruyères des montagnes de Villefranche, à voir du haut de ce radieux observatoire les navires venir, passer et disparaître silencieusement. Je vis entièrement seul, j'écris l'ouverture du *Roi Lear*, je chante, je crois en Dieu. Convalescence. »

Mais la police du roi de Sardaigne veillait. L'allure bizarre de ce Français qui s'arrête pour écrire dans la rue et compose sans piano, incite les autorités à prier le musicien de mettre fin à son séjour. Et c'est ainsi que Berlioz s'en revint à Rome, fort contre son gré, mais bien vivant et bien guéri...

SUR LES ROCHERS DE MONACO

Trente-huit ans ont passé, avec leur cortège de maladies et de misères, de deuils et de trahisons, d'échecs et de triomphes. Berlioz rentre d'un ultime voyage en Russie. Il souffre. A peine à Paris, il rêve de revoir sa « chère côte de Nice et les rochers de Villefranche et le soleil de Monaco ».

Printemps de 1868... *Nizza la bella*... Les mimosas, les oliviers : l'or, le gris et les ombres bleues. Et là-la mer transparente et pénétrée de lumière...

Berlioz veut tout revoir. La tête lui tourne, mais il va jusqu'à Monte Carlo, comme précédé du spectre de sa jeunesse...

« J'ai voulu parcourir des rochers qui descendent à la mer et ma témérité a été cruellement punie ; je suis tombé dans ces rochers la tête la première, sur la figure, et j'ai versé beaucoup de sang, tellement que je suis resté longtemps à terre et n'ai pu revenir à l'hôtel que longtemps après... »

Le lendemain, ayant refusé de recevoir aucun médecin, il rentre à Nice. Mais il veut encore revoir la mer. Il s'assied sur un banc de la terrasse. Il veut s'approcher encore. Spasme du cœur. Eblouissement. Vertige. Deux jeunes gens — des terrassiers qui travaillent au talus du chemin de fer — le relèvent et le ramènent à son hôtel, l'*Hôtel des Etrangers*. Huit jours durant, il attend qu'on puisse le transporter à la gare.

Il rentre à Paris. Ses amis l'attendent, espérant le retrouver guéri par le printemps de Nice ; ils revoient un fantôme, la figure meurtrie, le cœur à jamais sans espoir.

Un an plus tard, le 8 mars 1869, Berlioz rendait le dernier soupir : son dernier printemps avait été celui de Nice et de Monte Carlo. Là, il avait retrouvé une première fois le goût de vivre. Là, il n'avait puisé, une seconde fois, que la force d'attendre la mort.

Face à la Méditerranée, à l'aube de sa gloire, il s'était interrogé : « Laquelle des deux puissances peut élever l'homme aux plus sublimes hauteurs, l'Amour ou la Musique ?... »

Et devant cette immensité transparente et chaude qu'il aimait, il entendit, à l'heure de mourir, la sublime réponse : « Pourquoi les séparer l'un de l'autre : ce sont les deux ailes de l'âme. »

POUR PRENDRE DATE...

Yves **HUCHER** serait heureux de vous savoir à l'écoute de FRANCE-MUSIQUE, du lundi 3 au vendredi 7 décembre 1973, de 10 h à 11 h 30, où il présentera, dans la série « **Que savons-nous de... ?** » :

FLORENT SCHMITT ET SES AFFINITES MUSICALES

— le 3 : **F. Schmitt et ses « classiques ».**
— le 4 : **F. Schmitt et ses « maîtres ».**
— le 5 : **F. Schmitt et ses « contemporains ».**
— le 6 : **F. Schmitt et ses « cadets ».**
— le 7 : **F. Schmitt et l'inspiration religieuse.**

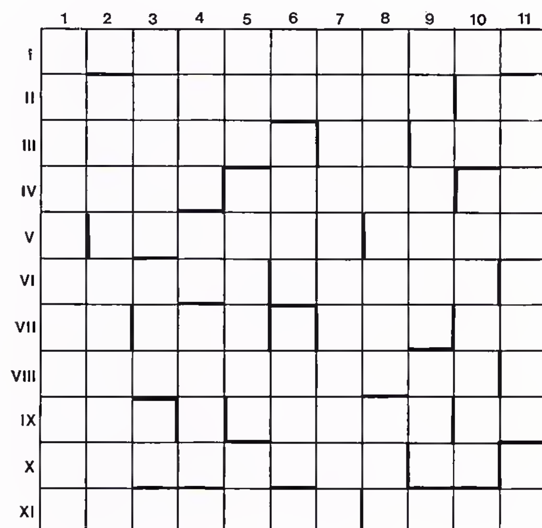
Chaque émission prendra fin par une œuvre de Florent Schmitt.

Cette série a été enregistrée aux studios de l'O.R.T.F. de Nice-Côte d'Azur.

Mots croisés

de Pierre MONTREUILLE

Problème n° 2



HORIZONTALEMENT

I — Refrain.

II — Aboutissement du chromatisme wagnérien ? / Initiales de ce compositeur et chef d'orchestre espagnol, issu du groupe « Los Ocho ».

III — Jouent le Divertimento de Bartok / Initiales de ce symphoniste anglais né en 1901 / Le père de R. Strauss en jouait.

IV — Compositeur, pianiste et organiste français « néo-frankiste » (1877-1930) / Ni tonal ni atonal / Commence à être pincé.

V — . / Cet orgue ne possède que des tuyaux à anche / Ancienne capitale de la patrie de Irino Yoshiro.

VI — Poème symphonique de R. Korsakov, qu'il dirigea au Trocadéro en 1889 / Ballet, sans succès, de Carafa, sur un livret de Scribe (1831) / .

VII — Entourent une note / Pianiste français / . / Trois esquisses symphoniques de 1905 / Initiales (nom-prénom) de l'auteur de « FALSTAFF ».

VIII — Permit, dès la fin du XVe siècle, une plus grande diffusion de la musique, surtout instrumentale / .

IX — Messiaen s'y intéresse moins qu'au chant qui en sort / . / Constitue, avec le pavillon, la partie supérieure d'un tuyau d'anche (orgue) / Note.

X — Facteur d'orgue / Initiales de cet organiste français, compositeur d'opérette (1867-1923).

XI — Violoniste, harpiste et compositeur français (1768- ?) / Saxhorn.

VERTICALEMENT

1 — Compositeur russe aux concertos pour piano bien connus (1873-1943).

2 — . / Certaines de ses improvisations à l'orgue ont été reconstituées par M. Duruflé.

3 — Compositeur espagnol auteur de « Alta » (Francisco de la - fin XVe-XVIe) / Sigle théâtral français / Initiales (nom-prénom) de ce chef d'orchestre français né en 1925, auteur notamment de nombreuses musiques de film.

4 — Résulte de la propagation du son / Initiales du successeur de P. Boulez à la tête du Domaine Musical / Air / .

5 — Dans une quarte / Compositeur suisse, né en 1890, auteur de la symphonie des « Quatre éléments » / Initiales de ce rival de Boeldieu et auteur de l'opéra « Le billet de loterie » (1811).

6 — Initiales de l'auteur de « Hop-Frog » / Pour un isolé / Un certain romantisme cherchait à le provoquer... facilement / .

7 — Fonda, en 1853, « L'Ecole de musique classique et religieuse ».

8 — Second drame lyrique de V. d'Indy / Prénom d'un pianiste de jazz presque aveugle, à la technique éblouissante.

9 — Violoniste et compositeur français (1697-1764) / L'un des cinq Russes du célèbre groupe (de bas en haut).

10 — Compositeur italien (Léonardo ; 1694-1744) / Poète français né en 1900, auteur de chansons littéraires.

11 — . / Petite percussion / Note (deux possibilités).

(Solution dans le prochain numéro 204 de janvier 1974)

LES RÉABONNEMENTS

En observant la suscription portée sur les sacs d'envoi de la revue, vous pouvez remarquer qu'en tête de vos nom et adresse figure le nom d'un mois de l'année.

Par exemple : **Décembre.**

Cela veut dire que :

1° votre abonnement prend fin avec le numéro de **Décembre** (203) ;

2° le numéro contenu par le sac d'envoi, s'il porte le même nom de mois **(Décembre)**, est le dernier de votre abonnement, ainsi :

Décembre — M. D...
Rue...
89...

Aux termes de nos Conditions Générales de vente (page 2 de couverture) qui stipulent que « **Tous les abonnements sont tacitement reconduits** » et nous avons expliqué pourquoi dans les numéros 200 et 201,

N'attendez donc pas pour renouveler votre abonnement.

Merci.

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

Directeur-Gérant : A. MUSSON   Dépot légal 4e trim. 1973   icn - vaux-le-pénil - 437.29.28